

AZ AKADÉMIA FILOZÓFIAI KÖNYVTÁRA

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA FILOZÓFIAI BIZOTTSÁGA

3.

MŰVÉSZETFILOZÓFIA

IRTA

BÁRÓ BRANDENSTEIN BÉLA

A M. T. AKADÉMIA
FŐTITKÁRI HIVATALA

A GR. VIGYÁZÓ SÁNDOR- ÉS FERENC-VAGYON
JÖVEDELMÉNEK FELHASZNÁLÁSÁVAL KIADJA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BUDAPEST, 1930

811 287

811287

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

2.

Sárkány-nyomda r.-t., Budapest, VI., Horn Ede-utca 9.

Vezetők: Dr. Wessely A. és Wessely J.

T A R T A L O M

Bevezetés	9
---------------------	---

ÁLTALÁNOS FILOZÓFIAI ALAPVETÉS

A) Metafizikai alapvetés	16
B) Lélektani alapvetés	23

ELSŐ FEJEZET

Történeti és kritikai áttekintés

1. Platon	31
2. Aristoteles	32
3. Plotinos, Szent Ágoston, Szent Tamás	34
4. Angol esztétikusok	35
5. Baumgarten	35
6. Kant	36
7. Goethe meghatározása a művészetről	37
8. Schiller tanítása a művészetről és a játékelmélet	37
9. A művészet irrealitását tanító elmélet és a művészet realitása	43
10. Schelling	52
11. Hegel	53
12. Modern esztétikusok; Pauler esztétikai tanításai	53

MÁSODIK FEJEZET

A művészet forrása

13. A vizsgálati kérdés megfogalmazása	55
14. A művészet alapja nem lehet a szemlélet, egyáltalában az	



érzéki valóság	55
15. A képzet sem lehet a művészi valóság lényege	58
16. Az asszociáció sem lehet a művészi jelleg alapja	59
17. A művészet alapja nem az emlékezet	61
18. Az akarat és az értelem sem alapja a művészetnek	62
19. Az ízlés sem a művészet végső forrása	62
20. A képzelet sem legmélyebb alapja és forrása a művészi valóságnak	62
21. A művészet alapja és forrása az érzelem	64

HARMADIK FEJEZET

A szépség mivolta

22. A szépség feltünése	65
23. A szépségnek mint az eszme anyagi megjelenésének az elmélete	66
24. A szépségnek, mint a változatosságban megnyilvánuló egység- nek a meghatározása	68
25. A szépség alakulati jellege	69
26. A művészi szépség sajátmű alakulati jellege	70
27. A szépség egyetemes érvényűsége	76
28. A szépség objektivitása	76
29. A szépség abszolút meghatározottsága	77
30. A szép és a kellemes viszonya	80
31. A szépség rangjai	81
32. A szépség viszonya a jóshoz és az igazsághoz	81
33. A szépség viszonya az értékelő alanyhoz	85
34. A szépség értékelméleti jelentősége	85

NEGYEDIK FEJEZET

A művészet világa

35. A művészet az életben	87
36. A művészi szépség érdektelenségének a kérdése	88
37. A művészet célszerűségének és öncélúságának a kérdése	92
38. Az alkotás általános természete; a műalkotás és a technikai alkotás viszonya	98
39. A műalkotó megjelenése a műalkotásban	102
40. A műalkotás szimbolikus jellege	105
41. A művészi szimbolizmus és az ellene vétő művészi irányok; a naturalizmus	111

42. A szimbolizmus különféle értelmei	116
43. A szimbolikus jelleg bonyolódása a művészi fejlődés folyamán	117
44. A szimbólum érzelmi meghatározottsága; a szimbolikus jelleg és az idea átsugárzása	122
45. A művészet és a teljes élet	124
46. A műalkotás maradandó voltának és egyidőben valóságának kérdése	125
47. A műalkotás elkülönítésének problémája	126
48. A művészet megváltó és megszentelő jellege	127
49. A művészet célja	128
50. A szag- és ízérzetek művészi jelentősége	128
51. A természeti szépség problémája	130
52. A természeti és az emberi művészet viszonya	135
53. Utóhang	144

ÖTÖDIK FEJEZET

A művészi kategóriák

54. A művészi kategóriák fennállásának kérdése	145
55. A művészi kategóriák felkeresésének módjáról	146
56. A tisztaság	148
57. A bensőségesség	151
58. A vonzóság	154
59. A művészi teljesség vagy integritás	156
60. A világosság	159
61. Az egységesség	160
62. A jellegzetesség	162
63. Az összhang vagy harmónia	165
64. A szervesség	167
65. Példák a művészi kategóriákra	171
66. A művészi alapkategóriák számáról és jellegéről	174
67. A kifejezés	174
68. A művészi kategóriák és a művészetfilozófia	175
69. A legfelső művészi elv	175
70. A jóság és az igazság érvényessége a művészetben	175
71. A rátság	177
72. A művészi tetszés	179
73. A műkritika	180

HATODIK FEJEZET

A művészi felfogás

74. Célkitűzés	182
75. A művészi megragadás természete és tényezői	182
76. A művészi értékelés	189
77. Alany és tárgy egybeolvadása a művészi élményben	191
78. Az esztétikai beleérzés elmélete	192
79. A művészi felfogás fajtái	193

HETEDIK FEJEZET

A művész és alkotó tevékenysége

80. Az álművészek	198
81. A művész	199
82. Művésztipusok	202
83. A műalkotás munkája	214
84. A képzelet szerepe a művészi alkotásban	218
85. Az ízlés és a tapintat szerepe a művészi alkotásban	220
86. A sajátnemű értelem és a művészi alkotás; az intuício a művészetben	224
87. A sajátnemű érzelem a művészi alkotásban	226
88. Összefoglalás	227
89. A szabadság és a megkötöttség egysége a művészi alkotásban	228
90. A művészhelyzetek és viszonyuk a reflexióhoz	234
91. A művész és műve; a művész és a műfelfogó	237

NYOLCADIK FEJEZET

A művészetek

92. A műnemek és műfajok kérdése	239
93. A művészetek három főneme: a „képző-“ a költői és a zeneti művészetek	242
94. A képzőművészet	243
95. A műnemek további polarizációja a képzőművészetben belül	246
96. A szobrászat	247
97. A festészet	249
98. Az építőművészet	257
99. A költészet	259
100. A dráma	270

101. Az epika	291
102. A líra	295
103. A zene	298
104. A drámai zene	303
105. Az epikai zene	303
106. A lírai zene	304
107. További megjegyzések a zenéről és más művészetekről . .	304
108. A műnemek adott felosztását és felosztási alapját támogató további körülmények	306
109. A műnemek illetőleg műfajok rokonságai	308
110. A műnemek egy másik felosztási alapjának kérdéséről . . .	308
111. A művészetek rangsorának kérdése	308
112. A nagy, világképet adó dráma a legmagasabb rendű műnem	309
113. Az összművészet problémája; az opera	317

KILENCEDIK FEJEZET

A műalkotás alapmozzanatai

114. A rajz	321
115. A képzőművészeti alkotás tartalmi kitöltése	325
116. Az ornamentika	326
117. A dallamelem vagy a zenei motívum	328
118. A melódia, a zenei téma és a zenei felépítés	328
119. A zenei ritmus	330
120. A hangszerelés	332
121. A költői eszme és a költői ábrázolás	333
122. A költői veret	333
123. A nyelvi kifejezés művészi jelentősége	334
124. A nyelv nem művészi tényezői	335
125. Művészi koncepció, kompozíció és veret	336

TIZEDIK FEJEZET

Művészileg nagyjelentőségű lélekalkatok és művészeti kifejezésük

126. A tragikum	336
127. A komikum	356
128. A tragikomikum és a komikotragikum	361
129. A humor és a szarkazmus	362
130. További művészileg jelentős lelki alkatok	362
131. Elvi természetű megjegyzések a művészi alkatok kérdéséhez	366

TIZENEGYEDIK FEJEZET

A stílus

132. A stílus meghatározása	367
---------------------------------------	-----

TIZENKETTEDIK FEJEZET

A művészi szépség felsőbb rangjai

133. A lélek szépsége és az isteni őszépség	374
---	-----

Bevezetés

A művészetnek és a szépségnek mivoltát, alapvonásait elméleti képben megrajzolni: ez a célja munkánknak. Mint elméleti munka lehetőleg igazolt, rendszeres tudomány kíván lenni. Mint egyik alapvető életmegnyilvánulásnak, a művészetnek, és egy ősertékeknek, a szépségnek alapvonásait vizsgáló tudomány: filozófia, hiszen a filozófia az a része a tudománynak, amely mindenféle lét és érték, helyesebben mondva mindenféle fennállás alapvonásait vizsgálja. A mi vizsgálódásunk tárgya a művészet és a szép; a kettőt egybefoglalhatjuk, mert látni fogjuk, hogy lényegük egy: a szépség mindig a művészi alkotó és alkotás szelleme, értelme, jelentése, csakúgy, amint a művészi alkotásról áll az, hogy mindig szép. Vizsgálódásunk tehát művészetfilozófia.

A filozófia tudományos mivoltát a mult század metafizikaellenes, sőt általában filozófiaellenes áramlatai után manapság újra kezdik elismerni. Mégis, ha a modern, de még ha az egész újkori filozófiát szemügyre vesszük is, azt kell mondanunk: lehet, hogy a filozófia tudomány, eddig azonban inkább csak a legváltozatosabb, legérdekesebb, de egyúttal a legnehezebb problémák mezejének látszik, nem pedig kellően igazolt tételek következetesen fejlődő sorozatának, mint minden más, előrehaladó tudomány. Nem volt ez mindig így. A középkori skolasztikában szervesen kifejlesztett aristotelizmus teljesen a többi tudomány jellegét mutatta. Hogy azután miért ingott meg, hogy az újkori filozófia miért mutatja a tarka bizonytalanság és tapogatózás érdekes, de nyugtalan képét, annak lelki és tárgyi okait más alkalommal így kezeltünk

kimutatni.¹ Itt csak annak megállapítása fontos: a filozófia igenis lehet tudomány ennek a szónak legteljesebb értelmében: azaz értelmi belátáson alapuló és igazolt tételek következetesen fejlődő rendszere. Ez a tudományos jellege a filozófiának a múltban meg is volt és a jelen filozófiai törekvéseinek középpontjában van.

A művészetfilozófia a filozófia egészének keretében meglehetősen elhanyagolt tudományág. A filozófiában három tárgykör vizsgálata uralkodik: a minden tudomány szempontjából alapvető logikai-ismeretelméleti kör, a minden létezés alapjait magában foglaló metafizikai tárgykör és az etikanak az élet fő kérdéseit vizsgáló területe. Ezek mellett háttérbe szorult a művészet filozófiai vizsgálata. A filozófia egészében való orientálódása is bizonytalan és az általános filozófiai ingadozás minden nagyobb kielégését megmutatja. Az utóbbi idők metafizikaellenes iránya a művészetfilozófiát egyoldalú értékelméleti alapon próbálta felépíteni, miután előbb már megkísérelte a lélektan biztos szaktudományos révébe átmenteni és a lélektan egyik fejezetének megtenni. Kétségtelen, hogy a művészetfilozófiában sok lélektani mozzanat fordulhat elő: ennyiben bizonyos alapvető lélektani vizsgálatok szükségeseek a művészetfilozófiához. Ámde már az értékelméleti kapcsolatok kiemelik a lélektan keretéből. Hiszen a művészetfilozófia nemcsak a műalkotó és műfelfogó lelki tevékenységeket vizsgálja, hanem pl. ezeknek tárgyi hatásait, a műalkotásokat is sajátos valóságukban, tartalmukkal, értelmükkel és jelentőségükkel.

A művészetfilozófia tehát nem lehet csupán lélektan, de csak értékelméleti tudományág sem lehet, mert a műalkotások tárgyi mivoltát, mű-valóságát is tekinti. Mit ér a művészetfilozófia, vagy ahogy körülbelül kétszáz év óta nevezik, az esztétika, a szellem, az anyag, a természet, az ember, a mű metafizikai ismerete nélkül? Hány ilyen bizonytalan fogalmat kénytelen az esztétikus használni,

¹ V. ö. Történetfilozófiai reflexiók. (Budapesti Szemle 1928. április, 43. l., május 253. l.)

hány tételt igazolás nélkül feltenni, ha a művészi életnek helytálló, élettel teljes, nem üres művészetfilozófiát kíván adni! Kénytelen feltenni az egész metafizikát. Igazolt metafizikai alap nélkül az esztétika legtöbb alaptétele levegőben lóg, ismeretlen ingoványra épít. Így belátjuk, hogy a metafizikai vizsgálódás egyik előfeltétele az alapos művészetfilozófiai kutatásnak.

A metafizika azonban a filozófia válságát hatványozottan, valamennyi filozófiai tudomány között a legerősebben élte és éli át. Ez a tudomány minden a valóságra és az életre vonatkozó filozófiai diszciplína gyökere és a bomlás elsősorban ezt a gyökeret támadta meg. Pedig ezzel áll vagy bukik a művészet, az erkölcs, az élet, a történet filozófiája, hiába próbálják azt még ma is egyesek kétségbe vonni. Hogy a tisztán értékelő, metafizika nélküli esztétikáról, etikáról szóló programoknak és kísérleteknek mekkora tudományos értéke van, ezt a művészetfilozófiában felmerülő metafizikai fogalmak imént jelzett példáin is láthattuk.

Ámde még alapvetőbb kérdések is felmerülhetnek a művészetfilozófiában. A valóság, alaposabb szemügyrevételre, különféle mozzanatok kapcsolatának bizonyul; ezek a mozzanatok egyenként nem valóságok, csak a valóság egyes oldalai, komponensei, együtt azonban a valóságot alkotják. Ezekbe a „valóságelőtti” és valóságalkotó mozzanatokba is lépten-nyomon beleütközik a művészetfilozófia, tehát ezeknek a mozzanatoknak — körülbelül a tárgyelméleti kutatások egy részének megfelelő — filozófiai vizsgálatára is tekintettel kell lennie.

Az eddigi meggondolásokból máris láthatjuk, mennyire veszedelmes és sokszor talajtalan a filozófia egészétől elszakadt, külön életre korlátozódó esztétika. Hogyan tudjon az esztétikában a tudós és a tanár tárgyának teljesen megfelelni csaknem minden filozófiai tudomány, de főként a metafizika kellő ismerete nélkül? Mert ami a filozófiában tárgyilag megelőzi a művészetbölcseletet, arra ez épít. Ami vele egyrangú, azt azért kell ismerni, hogy illetéktelenül össze ne keverjük az egy színen álló, egy-

ben-másban hasonló, de tárgyilag mégis erősen különböző tudományokat.

Amint látjuk, a művészetfilozófia lényege a többi filozófiai tudománytól elkülönítve, attól függetlenül meg nem érthető, alapvetése nem adható. Mi itt a fennálló keretek adta lehetőség szerint a művészetfilozófia alapvonásait szeretnők bemutatni. Rendszeres, átfogó munka ezen a téren úgyis hiányzik. Ezért rövid általános filozófiai, azaz főleg metafizikai és lélektani alapvetést bocsátunk előre és csak azután térünk rá a szorosan vett művészetfilozófiai kérdésekre. Nem lehet viszont célunk, a bevezető, általános filozófiai alapvetést adó, de nem sajátosan művészetfilozófiai tételeket itt mind hosszasan igazolni: hiszen akkor a metafizikát is részletesen ki kellene fejtenünk. Az alapvetésben tehát csak a legfontosabb tételek rövid igazolására szorítkozunk.

A művészetfilozófia nehézsége azonban nem csak filozófiai és a metafizikától függő lényegéből áll. A művészetfilozófia tudomány, művelője tudós: tárgya viszont a művészet, a művész birodalma; ebben pedig leglényegesebben nem az igazság, hanem a szépség uralkodik és valósul meg. Itt a filozófus egészen új, sajátos nehézség elé kerül: a nyugodtabb, még lelkesedésében is hűvös tűzű, a logika törvényei szerint *gondolkodó* tudósnek bele kell látnia, sőt be kell lépnie a mozgalmas, sokszor csapongó, forrón lüktető művészi tevékenység és alkotás *érelméltette* honába, és ami még több, be kell hatolnia annak legmélyéig. Ez valóban nem könnyű feladat. Mert ha a bölcselel ebben a világban is mindenáron szokásos logikáját akarja megtalálni, nemcsak hogy meg nem érti, hanem el is torzítja ezt a világot: valódi tartalmát nem fogja fel és más, áltartalmat visz bele. Itt a filozófusnak valóban Proteusként kell mozognia: mélyretekintő és egységbenlátó, átfogó tekintetével rendkívül finom, érzékeny ízlésnek és tapintatnak kell párosulnia, hogy meglássa és megérezze a szépség világának, a művészet életének rejtett titkait és forrásait, sokszor jelentéktelennek látszó és mégis igen fontos, máskor annyira megszokott, hogy fel

sem tűnő mozzanatait; és mindezeket egységes, rendszeres, tudományos egészbe kell foglalnia, amelyben feltárja a szépség birodalmának alappilléreit.

És mindez még nem elég. A filozófiai zártság és teljesség igényével fellépő művészetfilozófiának nemcsak a művészi szép alapkategóriáit, a művészetek felosztását és jellemzését, a természetben és az emberi kultúrában fellépő szépet kell vizsgálnia, hanem a művészet lényegét általában is: ennek alapos megértéséhez azonban nemcsak a műélvezés, hanem a műalkotás természetének beható ismerete is szükséges. Ez pedig új, sajátos nehézséget tornyosít a tudós elé. Ha valóban meg akarja érteni a műalkotás természetét és ezzel a műalkotás legbelsejébe kíván behatolni, bizonyos fokig, legalább potenciálisan át kell élnie a művész tevékenységét. Világos tehát, hogy csak művészi hajlamokkal, ha nem is teljes művészi készséggel rendelkező szellem vállalkozhatik siker kilátásával a művészetfilozófia kérdéseinek feldolgozására.

Ez a követelmény azonban mindjárt újabb nehézséget rejt magában. Ismeretes, hogy művészember és a művészi felé hajló tudós is könnyen relativistává válik. A művészet világának tarka színpompája, dús változatossága, alogikus jellege mindmegannyi csábítás lehet arra a felfogásra, hogy a művészet terén abszolút, egyetemes és örökérvényességű elvek egyáltalában nincsenek. Relativista művészetfilozófia azonban önmagának mond ellen és legfeljebb könnyűvérű, gerinctelen esztétizálás lehet. Ennek is van értéke, de nem filozófiai. A művészetfilozófusban tehát minden művészi hajlama mellett meg kell lennie az abszolutisztikus álláspont alapjának, a kemény, hatalmas *akaratnak* is, ennek az erőnek, amely a nagy művészt is mindig abszolutistává teszi. Ennek a képességnek azonban mégsem szabad zsarnokká válni, nem szabad az abszolút művészi elvek szabad felfogását kikényszerítés kísérlétével eltorzítani; sőt még az abszolutisztikus logikai hajlamnak sem szabad a művészi elveket ellogizálni, hanem meg kell hagyni azokat sajátos természetükben. Röviden megmondva a művészi élet természetében gyökerező,

épen ezt a természetet megalapozó abszolút művészi elveket kell a művészetfilozófusnak felfognia és megfogalmaznia.

Ezek után nem lesz többé hihetetlen az az állításunk, hogy a művészetfilozófia talán legnehezebb része a filozófiának. Ez is egyik oka lassú fejlődésének. Ebben a tudományban voltaképpen még mindig Aristoteles töredékes megállapításai és Schelling és Hegel tanításai a legjelentősebbek. A három bölcselő közül Hegel dolgozta ki esztétikáját legalaposabban, de épen ő nem tudta sohasem teljesen megérteni és értékelni a művészetet és a tiszta tudomány nemes, de nem végleges jelentőségű elődjének tekintette. Schelling erősen művészi hajlamú és sok mindent kiválóan meglát, hibája azonban a német idealizmus egyetemes gyöngesége, az a sajátságos kettősség, amely egy Kant óta uralkodó különös szubjektivizmusból és egy nem teljesen átgondolt és megtisztult abszolutizmusból némi félszegséggel van összeróva. Aristoteles a legvilágosabban, csodálatos mélyen és tisztán lát a művészet világában is: művéből azonban, sajnos, csak kis részlet, az eposz és a dráma vizsgálata, maradt reánk.

A modern irodalomban sok értékes és érdekes esztétikai munka jelent meg: elég, ha pl. Volkeltre, Utitzra, Meumannra, Crocera utalunk. Ezek közül azonban egyik sem mutat kielégítő és rendszeres általános filozófiai, főleg metafizikai megalapozást és így nem szolgáltat egységes és egyetemes művészetfilozófiát.

Ezt a hiányt kívánjuk jelen könyvünkkel pótolni, amennyire erőnk engedi. A filozófiai tudományokkal való beható foglalkozásunk és a költészet terén tett kísérleteink némi reménnyel biztatnak, hogy egyesíteni tudjuk a művészetfilozófiai vizsgálódásokhoz szükséges tényezőket. Rendszeresen kidolgozott tudományt iparkodunk az olvasónak nyújtani, amelynek gyökerei visszanyúlnak a más munkáinkban kifejtett legalapvetőbb határozmányokig. Ezekből valók azok az általános filozófiai, főleg metafizikai és alapvető lélektani meggondolások, amelyeket *a teljes tárgyi megalapozás miatt előre kell bocsátanunk és*

amelyekről már megemlékeztünk. A behatóbb filozófiai műveltséggel nem rendelkező olvasó az általános filozófiai alapvetés első — metafizikai — részét először talán csak fussa át és csupán a könyv elolvasása után térjen vissza ezekre a nehezebb, erősen elvont fejtegetésekre. Tőlünk telhetőleg általában iparkodtunk a kérdések nehézségein könnyíteni, példákkal, különféle megvilágítással, azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy az egész könyv tudományos, nem népszerű természetű és teljes megértéséhez figyelmet és elmélyedést igényel.

Általános filozófiai alapvetés

A. *Metafizikai alapvetés.* Minden valóságban háromféle alapvető mozzanatot találunk: először konkrét, individuális tartalmat; másodsor vonatkozásokat, összefüggéseket, amelyek lehetnek individuálisak, de egyetemesek is; az utóbbi esetben a valóságra érvényes, mert a valóságokban bennrejlő egyetemes határozmányokkal van dolgunk. Harmadsor találunk a valóságban bizonyos fokig üres, nem konkrét, de sohasem is egyetemes *mennyiségi mozzanatok*at. A sajátos tartalmakra példa minden minőség, minden érzettartalom, szín, hang, szag, íz; de sajátos tartalma van minden gondolatnak, műnek, tettnek is. A vonatkozásokra vagy sajátos formákra az azonosság, a rend, az osztály, az alá- és mellérendeltség, a nemhez és fajhoz tartozás, a mennyiségi mozzanatokra vagy sajátos alakulatokra mindennemű matematikai, számszerű és geometriai tárgy nyújtanak alkalmas példákat. A valóság ennek a három, egyenként nem valóságos, hanem „valóságelőtti” alapmozzanatnak kapcsolata, sem több, sem kevesebb.

A körülöttünk és bennünk található változó valóságról kimutatható, hogy valamikor mind létében, mind változásában kezdődnie kellett: létrehozó oka egy változhatatlan, örök, szabad, tudatos, individuális és személyes szellemi lény, azaz Isten kell, hogy legyen. Tehát: a változó valóság sem változásában, sem létezésében nem lehet kezdet nélkül való. Ha t. i. kezdet nélkül való volna, akkor mindig találhatnánk a multban egy olyan állapotot, fázist, időpontot a változó valóság létében, amelytől számítva máig még aktuálisan végtelen számú állapot, vég-

telen idő mult el. Egymás után, szukcesszív módon azonban valamely ponttól kiindulva csak legfeljebb végnélkül növekvő véges számú állapot, egyáltalában dolog mulhatik el, aktuálisan végtelen számú taggal bíró sokaság szukcesszív módon fel nem építhető.² Mivel pedig a mai állapot itt van, nem előzhette meg végtelen számú állapot, a világ változása tehát nem lehet kezdet nélkül való. De léte sem: mert ha léte kezdet nélkül való volna, akkor végtelen időnek kellett volna elmulnia addig, amíg a világ változni kezdett. Mivel előbb nem változott, azután változott, tartamában legalább potenciális szukcesszió, lehető egymásutániság volt, azaz az előbb változatlan világ tartamában mind jobban „közeledett” későbbi változásának kezdőpontja felé. Ez pedig ugyanannyit jelent, mintha végtelen számú állapot múlt volna el egymás után: egy aktuálisan végtelen hosszú, de elmúló első — vagy későbbi — állapot teljesen egyértékű aktuálisan végtelen számú egymásután következő véges állapotok sorával. Sem ez, sem az nem lehetséges, tehát a változó világ változása előtt léteben sem lehetett kezdet nélkül való. Ha pedig kezdődött, akkor létre jött és van oka. Ez nem lehet semmi, csupán valami, még pedig végső forrásban csakis változhatatlan valóság: mert hiszen minden változó valóság kezdődött, tehát újra feladja az ok iránt való kérdést. A világ tehát kezdődött és létesítő oka egy örök és változhatatlan valóság.

Ámde az ilyen oknak szabadnak is kell lennie. Először is világos, hogy valamely matematikai formula, logikai elv stb. nem hat, legfeljebb a szerint megy végbe valamely hatás, folyamat. Ható, létesítő ok csakis valami valóság lehet. Ennek azonban, ha ok, szabadnak is kell lennie, azaz meg kell lennie a lehetőségének, hogy

² A halmazelméletben is kimutatható, hogy az aktuálisan végtelenszámú taggal bíró halmazokban soha sincs a tagok között szukcesszió, egymásutániság, legkevésbé pedig időbeli egymásutániság, hanem mindig egy elv alapján egyszerre végtelen számú tag képezhető; kimutatható továbbá, hogy aktuális végtelen halmazok mindenemű u. n. ordinális definíciója téves.

hatását így vagy úgy, ezt vagy azt a hatást hozhassa létre, de legalább hathasson vagy a hatást elhagyhassa. Mert ha az ok valamely hatást kénytelen létrehozni, sem másként nem hathat, sem el nem hagyhatja a hatást, akkor az ok kényszerítve van a hatásra; és ha az ok az, ami kényszerítve van, akkor nem ez az, ami kényszerít, mert hiszen ez a passzív, a kényszerített. Ha ez volna a kényszerítő is, akkor vagy szabad volna és a kényszerítést el is hagyhatja és akkor már nem is kényszerített, vagy nem szabad, de akkor megint csak kényszerített. Tehát a kényszerítő a nem szabad valósággal szemben valami *más*, akár „belülről”, az illető lény „belső természetéből”, akár „kívülről” jöjjön ez a kényszerítés; az első esetben is legalább a kényszerítő belső természet más, mint a kényszerített ható lény. Mivel az állítólagos ok maga is kényszerítve van hatni, az igazi ok az amaszt kényszerítő. Ez vagy szabad vagy nem. Ha nem, megint feladja az előbbi kérdést és tovább utal valami *más* kényszerítőre. Ha egy ok sem volna szabad, akkor nem volna első, igazi, kényszerítő, ható ok és így a hatás is lehetetlenné válnék. Tehát az igazi ok, amely maga létesít, feltétlenül szabad, azaz választhat legalább is a hatás és ennek elhagyása között. Szabad válaszás pedig csak a lehetőségek bizonyos minimális ismerete mellett lehetséges: a szabad oknak tehát tudatosnak kell lennie. A világ örök és változhatatlan oka tehát egyúttal szabad és tudatos is, tehát akaró és tudatos valóság, mert hiszen a szabadon választó hatótevékenység egy az akarati hatótevékenységgel. Az ilyen valóság pedig szellemi lény, a világ oka tehát világfeletti, mert örök-változhatatlan, szellemi istenség.

Kimutatható továbbá, hogy az úgynevezett mechanikai okság, a világfolyamatban egymást felváltó jelenségek között feltételezett oksági kapcsolat nem állhat fenn és minden oknak szabad és tudatos szellemi lénynek kell lennie. Ezt az ok szabad mivoltát igazoló előbbi bizonyításon kívül maguknak a jelenségeknek a természetéből is beláthatjuk. Mert ha valamely jelenség oka lehet egy öt megelőző szintén véges jelenség, amely a hatás létrejöve-

tele után részben vagy egészben elmúlik, ha továbbá ennek az okjelenségnek mint jelenségnek az oka szintén egy őt megelőző, elmúló jelenség stb., akkor a jelenség, mint ilyen, általában lehet hatása más, előző és elmúló jelenségnek. Így azonban *bármelyik* jelenségnek *lehet* ilyen jelenség-oka és a világ jelenségeinek sora kezdet nélkül való *lehetne*, hiszen mindezek a jelenségek lényegileg egyenlő értékűek; ez pedig, amint tudjuk, lehetetlen; a világ jelenségeinek sora feltétlenül első kezdettel bír és attól kezdve mindig csak véges számú előzménye van a sor minden tagjának. Tehát nem lehet a jelenségeknek jelenség-okuk; de legalább is nem lehet az elsőnek. Mivel a világ szabad hatás, bármelyik jelensége lehetne első és így a világ egyik jelenségének sem lehet olyan megelőző oka, amely a hatás létrejövedele után részben vagy egészen elmúlik, átmegy, átalakul a hatásba vagy mintegy átadja annak létrejvet, pl. energiáját. A világ jelenségeinek tehát nem lehet véges okuk; hogy pedig maguk a jelenségek egymást nem okozzák, hogy valójában nem okok, az lényegileg passzív jelenség-mivoltukból is kiderül. E szerint csak olyan okai lehetnek a világ jelenségeinek, amelyek ezeknél végtelenül gazdagabbak, úgy hogy nem mennek át hatásaikba; ilyen okok pedig legalább is tartamban elmúlhatatlanok és tartalomban kimeríthetetlenek; mint okok egyúttal valóban aktív, szabad és tudatos, akaró szellemi lények. Az akarati hatás tényleg olyan létesítés, amelynél az ok egyáltalában nem megy át az okozatba. A világ minden jelenségét, a természet jelenségeit is, tehát közvetlenül és csakis szellemi okok hozzák, mert csak ilyenek *hozhatják* létre. A körülöttünk lévő véges jelenségeket okozhatják legalább elmúlhatatlan és kimeríthetetlen, ha nem is örök és végtelen szellemi lények. Istennek csak kivételesen előforduló közvetetlen természeti hatásától eltekintve, tényleg ezek a lények okozzák a természeti jelenségeket, csakúgy mint az emberi szellem az emberi élet jelenségeit. A világ sokszerűen mozgalmas, küzdő, ható és visszaható jellege sok okra vall, tehát nem Isten, hanem az említett másodrangú, teremtet, kezdődő, de kimeríthet-

len és elmúlhatatlan szellemi lények az okai jelenségeinek. Ezeknek a lényeknek oka az előbbi elv folytán megint végtelenül gazdagabb kell, hogy legyen: ilyen ok pedig tartamban örök, kezdet és vég nélkül való, tartalomban aktualisan végtelen, tehát az istenség maga. Ez az okság tehát nem enged meg vég nélkül való visszamenetelt az okok sorában, hanem csupán két, *egymás felett* lévő ok felvételét.

A természetben ható okok azok a jelenségek mögött lévő titokzatos természeti erők, amelyekkel a természettudomány nehezen tud megbirkózni és ezért mindig ki is szeretné küszöbölni őket. A természeti jelenségek okai azonban mégsem küszöbölhetők ki soha, hiszen hatásaik, a jelenségek, feltétlenül bizonyítják jelenlétüket. Ezek az okok, a ható erők, amint láttuk, a természetben is mindig szabadon és tudatosan, de a természetben *törvényszerűen*, azaz szabadon megtartott elvszerű következetességgel és pontossággal ható szellemi lények. Ez az eredmény csak a mai mechanisztikus-naturalista álláspont előtt tűnhetik fel furcsának, sőt fantasztikusnak. A mélyebb filozófiai meggondolások mindig legalább is hasonló eredményekre jutottak. És ha jól meggondoljuk a természet csodálatosan mély értelmű, szabályos, rendezett és művészi mivoltát, rögtön eltűnik az állítás hihetatlensége. Igazságát metafizikai vizsgálatainkban természettudományi szempontokkal támogatva és viszont állításunkkal természettudományi alapkérdéseket könnyen magyarázva, minden oldalról igazoltuk.³ Következő tételeink azonban állításunk igazságát a vele való teljes összhang révén még világosabbá teszik.

Kimutatható, hogy a térbeli világ alapjául egy vég nélkül osztható, de véges nagyságú, teljesen tehetetlen, de magában való tömegnek, a tiszta anyagnak kell szolgálnia:

³ Mind ezekre nézve l. *Grundlegung der Philosophie* c. munkánk eddig megjelent két kötetét: 1. k. (Niemeyer, Halle, 1926.), tartalma a legalapvetőbb fennállástan, tartalomtan és logika; 3. k. (Halle, 1927.), tartalma a metafizika; l. továbbá *A szerves élet metafizikája* c. tanulmányunkat (Budapesti Szemle, 1929. júliusi és augusztusi füzetek).

ebben okozzák úgy az anyaggal, valamint a jelenségekkel és egymással szemben is transzcendens, azaz mindezekről függetlenül létező és közvetlenül nem tapasztalható szellemi lények a jelenségeket. Az anyagi valóság vég nélkül való oszthatósága, továbbá szabadon létesített mivolta folytán egyes részeinek egymástól függetlenül való fennállásának lehetősége, és végül az anyagi folyamatok rendkívül változatos átmenetele egymásba követeli a passzív, vég nélkül osztható tömeg felvételét, továbbá az anyaggal szemben transzcendens, rajta kívül álló okok elfogadását, hiszen egy vég nélkül osztható térbeli valóság nem lehet hatóképes. Amint láttuk, az okok tényleg ilyeneknek bizonyultak.

Az anyagi világ sokféle jelensége e szerint nem más, mint a transzcendens szellemi ok változatos hatása az anyagon, alkotása az anyagban. Az anyagban lévő jelenségek tulajdonképeni tartalma pedig most már könnyen beláthatóan az, amit belőlük a tapasztalás torzításaitól és tévedéseitől eltekintve felfogunk: azaz lehető tudattartalmak, *ideák*, és főcéljuk épen a tudatos szellemektől való felfogás, aktív átvétel. Úgy ezeket a szellemi lényeket, mint az anyagot közvetlenül Isten hozza létre. Ezek a szellemi lények hajtják közvetlenül a külső világfolyamatot, a természeti erők tudatosan alkotó *egyéni* szellemi lények, akik között fokozatos egymásraépítés van és akik így az egyszerűbb hatásokra mindig bonyolultabbakat építve létrehozzák a természeti fejlődést a fizikai, kémiai, biológiai jelenségeken keresztül egészen fel az emberig és kultúrájáig. Az egyéni emberi lélek nem más, mint az utolsó fajta természeti erő, aki sok más természeti erővel együtt egy zárt biológiai organizmusra hat, abban működik és azt emberré teszi; az emberben így a leglényegesebb az emberi lélek, de ezenkívül hat az emberi testre sok fizikai, kémiai és biológiai erő is, akiknek hatása nélkül a test nem állhat fenn, illetőleg nem működhetik. Ember és természet, természeti és emberi szellem között tehát lényeges különbség nincs, az emberi lelkek lényegileg csak olyan individuális szellemi lények, mint az egyes természeti erők.

Ha körületekintünk a valóság világában, *háromféle*

valóságot találunk; mindegyik a tapasztalati és a tapasztalaton túl lévő valóság egész birodalmára kiterjed. *E valóságfajok mindegyike teljes valóság, itt tehát már nem az egyes valóságalkotó sajátos alapmozzanatokkal van dolgunk*; de a valóságfajoknak a metafizikai alapvetés legelőjén tárgyalt *sajátos* alapmozzanatokhoz mégis közük van annyiban, hogy mindegyik valóságfajban megvan mind a három alapmozzanat, de mindig egy a másik kettőnél felsőbb fokon van, nagyobb telítettségben, „élettel teljesebben“. Ez a magasabb teljesség a *sajátnemű* fok: így mindegyik valóságfajt az öt jellemző saját-nemű alapmozzanatról nevezhetjük el. Ez a saját-nemű, magasabb teljességű alapmozzanat azonban mindig csak az illető valóságfajban, a másik két alapmozzanat sajátos fokával összekapcsolva van meg; ha ezt a valóságfajt szétfejtjük az alapmozzanatokra, egymagában, absztrahálva, mindegyik valóságmozzanat már csak sajátos lehet.

A valóságfajok közül először is a praktikus élet, a tettek világa, a gyakorlati valóság tűnik szemünkbe. Ebben az individuális konkrét tartalom van saját-nemű fokon. Itt az akarat uralkodik, amely maga is tartalom, de aktív, magasabb rangú (nem fokú!), mint a csupán passzív minőségek, pl. érzettartalmak, tett-tartalmak. A gyakorlati valóságról szóló tudomány a cselekvéstan.⁴

Másodszor a teoretikus élet, a gondolat, a tudomány, az elmélet világa ötlük szemünkbe, amely az értelmet uralja. Itt a forma van saját-nemű fokon. Ezt a valóságfajt is vizsgálja külön tudomány, a tudományelmélet.

És végül harmadiknak megtaláljuk a valóságban a művészetet, a műalkotók és a műalkotások világát, amelyben, amint később látni fogjuk, az érzelem uralkodik. Ez az egész művészi világ, amelyben az alakulat van magasabb, saját-nemű fokon, azaz már nem csupán mennyiségi jellegben, az aristotelesi értelemben vett poétikum biro-

⁴ L. A cselekvés elmélete c. tanulmányunkat (M. Tud. Akadémia, 1929).

dalma. A valóságnak ez az ága szolgáltatja a művészetfilozófia tárgyát.

A valóság három ága a teljes életben egyesül, amelyek tulajdonságait a legteljesebb értelemben vett etika vizsgálja. Látjuk, hogy a művészetfilozófiát megelőzik a sajátos tartalmakat, formákat és alakulatokat vizsgáló tudományok, valamint a minden valóság legalapvetőbb határozmányait kutató metafizika. Egyrangú a művészetfilozófiával a cselekvéstan és a tudományelmélet, míg az etika csak mindannyiuk után következik és a teljes életet vizsgálva mindnyájukra épít.

Később megfejtendő kérdés, hogyan kerül a művészet, mint sajátnemű alakulati valóság rokonságba a mennyiségekkel mint sajátos alakulatokkal, valamint az, hogy mi köze van mindkettőhöz, de főleg az utóbbihoz az érzelemnek mint magasabb rangú — sajátnemű — alakulatnak? Ezekre a kérdésekre az érdemleges művészetfilozófiai vizsgálódásoknak kell válaszolniok.

B. Lélektani alapvetés. A legszükségesebb metafizikai előzmények rövid vázolása után még a lélek alkotását akarjuk futólag érinteni, főleg az érzelemnek, a művészet alapvető lelki erejének bemutatása céljából. A lélek, azaz tudatos és tevékeny, ható énünk, ok, hiszen hatásokat, gondolatokat, tetteket, képzeteket stb. létesít. Mint ok, bár változó, tehát kezdődött, de az okságnak előbb vázolt elve szerint elmúlhatatlan és kimeríthetetlen, szabad és tudatos, aktív valóság. Kimeríthetetlenségét mintegy érezzük; elmúlhatatlansága halhatatlanságát jelenti. Szabad mivolta a lélek előtt közvetetlenül ismert és ez a közvetetlen szabadságtudat minden ok szabadságának metafizikai igazolása mellett érvényessé is válik. A lélek tudatossága közvetetlenül adva van. Az emberi tudatról kimutatható, hogy alapjául egy olyan tiszta lelki teljes tudatnak kell szolgálnia, amely előtt a lélek minden volt élménye, tapasztalata, képzete egyszerre tudatos. Ha ezt nem vesszük fel, akkor a legegyszerűbb és csak némileg, legalább kombinációjában eredeti módon elgondolt gondolatkapcsolat is meg-

magyarázhatatlan: mert az emberi tudat előtt nem tudatos gondolatlemek logikus összeállítása nem lehetséges egy valamennyi elemet, sőt a régebben elgondolt és elképzelt kapcsolatokat is ismerő, összeállító tudat nélkül. A tudattalan és a tudatalatti lelki jelenségek elégséges magyarázata pedig szintén megköveteli a tiszta lélek teljes tudatának felvételét; a megszükitett emberi tudatban csak az tudatos a teljes lelki életből, amivel a testben bizonyos agyfolyamatok kapcsolatosak.⁵

A lélek középpontja, magva, voltaképeni lényege az én. Ez öntudatos, tehát szellemi, egyéni erő: főjellege a hatóképesség, tevékenységre való képesség, tehát az erő és ennek tudata. Ennek az énnak három alapmozzanata van: az első az a szabad, tartalmakat állító, erősen és többnyire centrifugálisan tevékeny lelki erő, amelyet akaratnak nevezünk. A második mozzanat az értelem: ez az énnak inkább centripetális módon, felfogóan, megértően, felismerően tevékeny alapereje. És harmadszor találunk az énben magában úgynevezett érző mozzanatot: amikor az énnak erre az érző jellegére reflektálunk, abban egy többnyire centrális, hullámzó, folyó, önalakító tevékenységet figyelhetünk meg, amely magára az én állapotára irányul; ilyen a hangulatok változó folyamata, de sokszor a hevesebb érzelem is; az én érzelmi tevékenysége azonban lehet kisugárzó, a környezeten mintegy előmlő jellegű is, pl. a szeretetben, gyűlöletben. Az én létesíti eredetileg vagy veszi át aktiv utánaalkotó módon a tőle különböző tárgyi hatásait, a képzeteket, gondolatokat, tetteket, műveket, amelyek mint tárgyai úgyszólván az énnak, mint világító napnak tudatmezejében, a körül csoportosítva, az énnel szemben vannak. A — tiszta lelki — emlékezet az én ezen tárgyainak vagy az én saját határozmányainak a tudatban való tartása, a figyelem az én tudatának ráirányulása önmagára vagy tárgyaira, az érzékelés, legegységesebben a külső tapasztalás az én aktív módon átvevő tevékenysége, amellyel a kül-

⁵ L. A teljes tudat, tudatvilágunk lelki alapja c. tanulmányunkat. (Athenaeum, 1930, 1—2. füzet.)

világból tudattárgyakat vesz át, fog fel, ragad meg. Az érzékelésben mindhárom alaperő tevékeny.

A három lelki alaperő a lélekben mutatja a valóság három sajátos alapmozzanatának felsőbb, aktív rangját; a szigorúan egységes lélekben azonban mindhárom mindig korrelát, egymásban van. Ennek az egybefonódásnak három fajtája van a lélekben: mindegyikben az egyik alaperő az uralkodó, a sajátnemű fokon álló és jellege szerint alakul a többi is, bár saját tevékenységét, szerepét, lényegét mintegy tompítva, az uralkodó alapképességhez alkalmazkodva megőrzi. Az első fajta kapcsolat a teljes, sajátnemű cselekvő, praktikus akaratot szolgáltatja, amelyben az élesen tevékeny, praktikus *tevő* akarat az uralkodó; ezzel kapcsolatban van a praktikus jellegű, útmutató sajátos értelem és a tetteknek alakító, azokat mintegy „legömbölyítő” képessége, a sajátos „praktikus érzelem”, az ügyesség leglényegesebb mozzanata; itt az érzelemből ennek teljes, azaz sajátnemű fokán megnyilvánuló melege eltűnt, csak alakító, „kerek és kerekítő” jellege maradt meg.

A második kapcsolat a sajátnemű teoretikus értelmet adja: itt az akarat a sokkal kevésbé éles és domináns sajátos kutató akarat, az értelem az uralkodó, elméletileg fel-fogó, öncélúan megismerő, sajátnemű értő és megértő erő; a harmadik erő itt az elméletileg alakító, a matematikai konstruktív képesség; ez a matematikai képesség lényegében tényleg alakító, kerekítő, de elméletileg alakító, konstruktív, viszont nem logikailag analizáló, „visszavonatkoztató”, reduktív, tehát nem közönségesen értelmi, bár elméleti képesség. Mivel ezt itt nem vizsgálhatjuk bővebben, egyelőre nem is akarunk az itt adott jellemzésnél jobban az érzelemmel való kapcsolatára, sajátos fokú, azaz vázszerű, nem meleg érzelmi mivoltára utalni, mert ez az állítás újsága és mind a matematikai képességnek, mind az érzelemnek általában nem eléggé ismeretes mivolta miatt nagyon is hihetetlennek és érthetetlennek tűnnék fel.

A harmadik kapcsolat a teljes, alkotó, sajátnemű érzelemé: itt a sajátos akarat a képzelő erő, a sajátos értelem az ízlés, illetőleg a tapintat, amely valóban mintegy

érzelmi megértést mutat, és a sajátnemű, az egész kapcsolatban uralkodó érzelem a meleg, önalakító és alkotó erő; az, amit rendesen érzelemnek mondunk. Ezeket az utóbbi erőket később bővebben megvizsgáljuk, itt csak a teljes érzelemben lévő lényegileg érzelmi, erre a *meleg*, „igazi” érzelmi mozzanatra akarunk még kitérni. Minden ilyen kapcsolatban a domináns lelki alapképességet sajátneműnek, a másik kettőt sajátosnak, az egész kapcsolatot sajátneműségnek nevezzük. Mindhárom sajátneműség együtt alkotja a teljes szellemet,⁶ egyéni lelket, amelyben mindig felbontathatatlan egységben vannak együtt a sajátneműségek; különféle arányaik eredményezik a különféle lelki struktúrákat és típusokat.

Az érzelem, amint említettük, a harmadik alapvető lelki erő: sokkal „kerekebb”, önmagába zártabb, centrálisabb irányú, mint a centrifugális irányú akarat és a centripetális irányú értelem; mindamellett, amint tudjuk, lényeges tulajdonsága a kisugárzó jelleg is, ez azonban egészen más, mint a centrifugálisan állító, létesítő, okozó akarat jelleg. Az érzelem maga szerves és szervező, ritmikus és ritmusalkotó, önalakító és sajátos akarattal és sajátos értelemmel kapcsolódva tárgyat alkotó természetű; ezt az itt összefoglalt jelleget a későbbi vizsgálódások részletesebben igazolják. Leginkább az érzelem adja a lelki életnek hiánytalan folyását, szakadatlanul fejlődő, alakuló jellegét; az értelem és az akarat tevékenysége sokkal szakadozottabb. A közönséges életben főleg az érzelem önmeghatározó tevékenységét és annak eredményét értjük az érzelem kifejezésén.

Fontos annak a megállapítása, hogy az érzelem sohasem az énnel szembenálló valami. Az érzelem vagy az énnel önmagára irányuló aktusa, tevékenysége, ill. ennek eredménye, azaz magának az énnel állapota (pl. az öröm)

⁶ Fontos okok miatt az egyéni lelket szellemnek is nevezzük; szellemen többnyire épen individuális lelki szubsztanciát értünk és az egyénfeletti szellemi jelleget, amely sohasem szubsztanciális, inkább szellemiségnek nevezzük.

vagy az énnék bizonyos fajta, tárgyra irányuló aktusa (pl. a másra irányuló szeretet, megvetés), de sohasem az utóbbinak eredménye, azaz nem tárgya, nem hatása az énnék, nem az, amit németül legáltalánosabban *Vorstellung*nek neveznek: az érzélem sohasem áll az énnel szemben, nem más az énnel szemben.⁷ Ezért az érzélemre nem lehet úgy visszaemlékezni, mint valami tárgyra, hanem vagy lehetőleg úgy, amint volt, újra át kell élni, vagy egy más, többnyire fejlettebb, magasabb érzelmi állapotból kell mintegy „virtuálisan” kiérezni, egy más, rendszerint teljesebb érzelmi élményből mintegy lehasítani a korábbi érzélemre vonatkozó azonosságtudat, tehát mégis egy fajta emlékezés alapján; ez az emlékezés azonban csak az így újra átélt érzélemmel kapcsolatban ölt határozott alakot, telik meg igazi tartalommal, és nem tartalmazza maga úgy a tárgyát, mint a valamely határozott képzetre irányuló emlékezés. Talán azt mondhatjuk, hogy az érzelmi határozott emlékezés vonatkozik az érzélemre, de azt nem tartalmazza, míg a képzettárgyi határozott emlékezés vonatkozik is képzettárgyára és azt tartalmazza is.

Az érzelmi én, az érzelmi tudat — amely az akarati és az értelmi tudat mellett másféle jellegű — önmagára visszairányuló tevékenységével folyton továbbalakítja érzelmi állapotait, érzelmi önmeghatározásait és így létrehozza az érzelmi folyamatot.

Hogy az érzélem teljes jellegét és jelentőségét a lelki életben sokáig nem méltatták eléggé, az részben az arisztotelési lélektannak tulajdonítható, amely a törekvést, az észet és az érzékelést veszi fel, mint a lélek három alapképességét. Ezt a felosztást két okból nem fogadhatjuk el. Először is azt tartjuk, hogy az érzékelésben minden lelki alaperő, akarat, értelem és érzélem egyaránt szerepel, mivel az érzékelés nem más, mint a teljes lélek felfogó ráirányulása valamely külső szemléleti tárgyra. Másodszor nem tartjuk alkalmasnak a törekvés ilyen felvételét. Ez

⁷ Az én hatásán, tárgyán mindig az énnel szemben álló, rangban alacsonyabb, az énnel szemben *más* dolgot értünk.

Aristoteles szerint később többek között az érzelmre és az akaratra különül el. Szerintünk azonban az akarat tiszta lelki szempontból sokkal alapvetőbb, mint a törekvés, amelyet Aristoteles biologizmusa állított ennyire magasra. A szellemben az akarat előbbrevaló a törekvésnél. Másrészt a törekvés az egész lelket és minden alapképességét jellemezheti: az értelem is törekszik megismerésre. Viszont van pl. akarat, amely nem törekszik: ilyen a tárgyát, hatását fenntartó akarat. A bíró érzelem sem törekszik, hanem sokszor mintegy nyugszik bírásában. Sőt a törekvés nem is mindig előzi meg a törekvéstől mentes lelki állapotot: mert a legelső, tisztára és örökké aktuális, megvalósult lelkiség, az isteni lélek nem törekszik semmire.

Továbbá azonban az akarat és az érzelem jellege, amint már előbbi rövid jellemzéseinkben is bemutattuk, annyira különböző, hogy semmi esetre sem foglalhatók egy közös genusba vagy törzsbe: a mélyebben belátott akarat és érzelem természete önmagától elkülönül. Az akarat a léleknek legelső, állító, alapvetően létesítő, tartalmi, szabadon meghatározó és határozó alapereje. Az érzelem viszont korántsem lényegében az, aminek *részben* az aristoteli és a skolasztikus lélektan is felfogja: nem elsősorban affectus, passio, szenvedőleges állapot valamely törekvéssel kapcsolatban. Az alapvető tiszta lelki érzelem még csak nem is az öröm és fájdalom primitívebb fajtájú állapotainak érzése. Az alapvető érzelem az énnak egy különleges, alapvető tevékenysége, amelyet a skolasztika már szintén jól ismert, de alapvető jellegét csak nehezen tudta elismertetni, érvényrejuttatni: ilyen tevékenység nyilvánul meg a szeretetben, a skolasztika amorában vagy dilectiojában. Ilyen jellegű a platoni ἔρως. Ez az énnak egy részben önalakító, részben kisugárzó és mást alakító és az akarat és értelem segítségével alkotó tevékenysége, amelynek különös fejlesztő, éltető, *hajtó*, alakulati képessége és jellege van. A valódi és helyes érzelem mindig aktív és nem passzív; az érzelem aktivitása nyilvánul meg a lelki motívációban is, ahol az érzelmi állásfoglalás motivuma, serkentője, befolyásolója az akarat elhatározásának. Az érzelem

a cselekvés rugója, hajtóereje, bár eldöntője és meghatározója az akarat. És az érzelem a legfontosabb ható mozzanat, az alakító erő minden művészi tevékenységben, melynél az akarat az érzelem alapján és szerint hat, vagy még megelőzőbben kifejezve, maga a sajátnemű érzelem sajátos akaratának, a képzelőerőnek segítségével alkot tisztá szellemi műveket, amelyeket azután főleg a cselekvő, praktikus akarat vés az anyagba.

Az érzelem területén megkülönböztethető maga az érző, érzelmileg tevékeny és érzelmileg, azaz épen érezve tudatos én, továbbá az én érzelmi aktusa, tevékenysége, amely irányulhat önalakító módon magára az énre vagy pedig alakító, illetőleg alkotó módon valamely tárgyra, az alkotó tárgyi meghatározás esetében mindig az akarattal és az értelemmel kapcsolódva. Az én érzelmi önmeghatározásának eredménye az én érzelmi meghatározottsága, állapota; ezt nevezzük a legközönségesebben érzelmenek. Ez lehet tartós érzelmi habitus vagy futólagos, tűnő érzelmi állapot; mindkét esetben lehet tisztán centrális jellegű. Az én érzelmi tevékenysége azonban, érzelmi mívoltának teljes megőrzése mellett, lehet centrifugális irányú, azaz kisugárzó is. Ilyenkor rendszeren még tárgyra is irányul, de önmagában, az akarat és értelem hozzájárulása nélkül tárgyát legfeljebb fejleszti és alakítja, de nem alkotja. Ilyen inkább centrifugális irányú és tartós érzelmi meghatározottság az érzület. A szenvedély habituális érzelmi irány, az indulat egyszeri erősebb érzelmi aktus. A hangulat erősen centrális, teljesen reflexív, mérsékeltabb érzelmi állapot, amely azonban igen erősen befolyásolhatja a lélek egész tevékenységét, sőt maga is kisugározhatik.

Az érzelmet Tetens és Kant iktatták a lelki alaperők közé és csak a modern pszichológia ismerte meg tudományos lélektani szempontból jobban, de teljes lélektana még koránt sincs felderítve. Lélektani vizsgálatainkban behatóan iparkodunk megvilágítani az érzelem természetét, itt meg kell elégednünk ezekkel a futólagos megjegyzésekkel: de

talán már ezekből is belátható, hogy az érzelem van annyira jelentős, mély, alapvető lelki erő, hogy a művészetnek legmélyebb forrásául szolgáljon, mint az akarattal és értelemmel kapcsolatos, de lényegileg saját és sajátnemű természetével alkotó erő és tevékenység. Hogy tényleg az érzelem a művészi alkotás alapja, azt majd csak a következő vizsgálódások során látjuk be.

ELSŐ FEJEZET

Történeti és kritikai áttekintés.

1. *Platon.* A bevezetésben említettük, hogy a művészetfilozófia a filozófia egészének keretében meglehetősen háttérbe szorult. Mégsem mondhatjuk azt, hogy a filozófiai tudományok között a művészetfilozófiát hanyagolták el legjobban. Igaz, hogy a bölcselek logikával, ismeretelmélettel, metafizikával és etikával sokkal többet foglalkoztak, de azért a művészetfilozófia terén is számos próbálkozással találkozunk. Vannak fontos filozófiai tudományok, mint pl. a tartalomtan vagy a cselekvéstan, amelyeket sokkal kevésbé, úgyszólván egyáltalában nem műveltek. Ezzel szemben elmondhatjuk azonban azt is, hogy a művészetfilozófiát egy-két kivételtől eltekintve, aránylag nem sok sikerrel művelték: ennek okait nyilván a bevezetésben előadott nehézségekben kell keresnünk. A következő áttekintésben röviden vázoljuk az esztétika történetében felmerült fontos tanításokat, fenntartva magunknak azt a jogot, hogy a kiválasztásnál és részletes figyelembevételnél ezen nem történeti, hanem rendszeres, problémamanyomozó munkánktól megkívánt szempontok szerint járjunk el.

A művészetbölcseleti kérdések első jelentősebb vizsgálatát Platonnál találjuk meg. Rendkívül fontos nála a szépség rangjainak a megkülönböztetése: a Symposiumban Sokrates azt tanítja, hogy először a szép testekben gyönyörködünk, innen a lélek magasabb szépsége felé fordulunk, végül pedig mind ezek alapján az ősi, örök, önmagától széphez, a szépség ideájához emelkedünk fel. Ez a tanítás tehát háromféle szépséget különböztet meg: a testi

világét, a lélek magasabb szépségét és végül mindezek fölött az örök összépséget; közöttük magasságbeli, azaz rangkülönbség van. A szépség vágyódást kelt, az erost felébreszti bennünk: ez az érzéki szépség láttára lobban fel először, de erről visszaemlékezik az összépségre, a szépség ideájára és azt fokozódó bensőségessé válással mindjobban megközelíti. A Phaidrosban ezeket a tanításokat Platon tovább kiépíti, a Philebosban pedig a szépség határmányaiként a helyes mértéket és a harmóniát látja meg, tehát megindítja az esztétikai kategoriákra irányuló vizsgálódást; ugyanitt a szépre irányuló örömerzelmekkel és ezek tisztaságával is foglalkozik, valamint a tragikum és a komikum természetét és a tőlük elöldézett vegyes érzelmeket kutatja.

A művészetről Platon főleg a Politeiában nyilatkozik, de igen kedvezőtlenül: az ideák mását, a valóságot másolónak, tehát a másolat haszontalan másolatának tartja és a legtöbb művészetben demoralizáló, elpuhító hatást fedez fel; ezért a művészetnek majdnem minden ágát pedagógiai szempontokból száműzi eszményi államából.

A szépség vizsgálata tehát mindjárt Platonnál csodálatraméltó eredményekkel, mély belátásokkal jár, a művészet filozófiai értékelése azonban erősen tévútra jut. Az annyira művészelkű és nagy költői tehetségű Platon valószínűleg fiatalkori esztéticizmusára és a hellén szépségkultúra halhatatlan eredményei mellett mutatkozó egyes elferdülésekre való visszahatásként, érett férfikorában vagy talán már öregedve, sajátságos aszkétikus és némileg egyoldalú filozófiai intellektualista és dogmatikus irányban alakul át: és ekkor a művészet valódi természetét és értékét félreismerve, meg nem érdemelten támadja és megtagadja nagy léleknevesítő és gazdagító, valamint eredeti módon alkotó és kinyilatkoztató jellegét.

2. *Aristoteles*. Platon művészetellenes tanítása ellen hamar megnyilvánult az ellenhatás: legnagyobb tanítványa, Aristoteles részéről. Platon, mint minden téren, úgy a szépség és a művészet tekintetében is, rendkívüli megtermekenyítő erővel filozofált, de rendszeres tudományt nem

épített ki. Ezt azután valószínűleg megtette vagy legalább megkezdte Aristoteles, nagyszabású módon, széles alapon: és ez a bölcseleti elmék egyik legnagyobbja és legrendszerezesebbje egyszersmind a legobjektívabbak és a legtöbboldalúak közé is tartozott, úgy hogy minden teoretikus hajlama mellett sem torzítja el a művészetet, sőt helyenként rendkívül mélyen behatol lélektanába és filozófiájába. Megállapítja, hogy a művész, *platoni nyelven* szólva, nem a tapasztalati valóságot, hanem az ideák világát másolja: eredeti módon alkot, és amennyiben a dolgokat nem úgy ábrázolja, amint vannak, hanem amint lenniök kellene, filozófikusabb a történetírónál.

Aristoteles poétikájának megmaradt szövegéből következtetve, művészetfilozófiájának egészéről még terjedelme tekintetében sem alkothatunk magunknak kellő fogalmat. Leginkább még más munkái engednek meg ebben az irányban némi következtetést, ha t. i. a művészetfilozófiája megmaradt részében centrális jelentőségű ποιεῖν fogalom szerepét kutatjuk Aristoteles egész rendszerében: és akkor váratlan megegyezésekre bukkanunk és azt kell sejtenuünk, hogy Aristoteles a művészet lényegét és jelentőségét a valóságban, az életben, sokkal jobban és átfogóbban ismerte fel, mint bárki más utána.

Aristoteles szerint a művészi tevékenység a ποιεῖν-be tartozik: ez pedig az alkotás, a műcsinálás fogalmával azonos, mert a ποιεῖν lényege, hogy a tőle létesítendő *műre* irányul és azt létre hozza. A ποιεῖν-ben, az alkotásban tehát Aristoteles igen helyesen a mesterséget és a művészetet összefoglalja. Az alkotással szemben a cselekvés (πράττειν) magára a tevékenységre, az elmélkedés (θεωρεῖν) pedig a megismerésre irányul. Ezek mellett a mély aristotelesi belátások mellett sajnálattal kell látnunk, hogy részben már a görögség körében — Platonnál is — a ποιεῖν-nek szűkebb, a költői alkotást jelentő értelme folytán, később talán Aristoteles tanításának félreértése következtében is, poétikán csupán a művészet-tan egy részét, a költészettant értették: Aristoteles poétikájának megmaradt része t. i. valóban a költészettan

egyes fejezeteit, az eposzról és a drámáról szóló tanításokat tartalmazza. Így a poézis is csupán a költészet nevévé vált és az egész művészetnek a ποιῆιν-nel kapcsolatos jellege elhomályosult.

A művészet felüdít, nemesít és tisztít Aristoteles szerint; a tragédiára és a katharsisra vonatkozó megállapításaira a tragikum tárgyalásánál még visszatérünk. A szép önmagáért érdemes a választásra és a dicséretre, és mint jó egyszersmind örömet okoz. Látjuk, hogy Aristoteles a szépség autonóm mivoltát és az érzellemmel való kapcsolatot is felismeri; egyáltalában azt mondhatjuk, hogy filozófiai szempontból valamennyi eddigi művészetelmélet közül Aristotelesé látszik a legmélyebbnek és a legtöbboldalúnak: nagy kár, hogy legnagyobb része elveszett számunkra.

3. *Plotinos, Szent Ágoston, Szent Tamás.* Plotinosnak a szépről szóló tanításai a platonai eszmekörben mozognak, Szent Ágostonnak a szépről való megjegyzései szintén platonikus irányból szövődnek bele a keresztény tanításba. Szent Tamás szerint a szép a jóval azonos és inkább csak felfogásunkban különbözik attól. Mindkettőre jellemző, hogy birásukban megnyugszik a vágy; a szépséget főleg látási és hallási képzeink útján ismerjük meg és bírjuk. A szépség lényege a resplendentia formae, a forma tükröződése és sugárzása a szép tárgyban. Ez a meghatározás részben rokon azzal a platonai tanításon alapuló szépségmeghatározással, hogy a szépség az idea megjelenése, keresztülsugárzása az anyagon. Ez a tanítás egyes, főleg a hegeli szépségmeghatározásban megnyilvánuló és azzal kapcsolatban szóba kerülő hiányok mellett azt az értékes megismerést is magában rejt, amelyet ma, főleg Schelling nyomán, a poétikum szimbolikus jellegének mondunk: a szimbolikus jelleg azt jelenti, hogy a szép tárgynál a magasabb, sokszor egyetemesebb jelentés — Szent Tamás formája — „megjelenik” az individuális képben, azaz össze van kapcsolva azzal. Ezen kívül a resplendentia kifejezésben a splendor mozzanata is szerepet játszhatik, ez pedig talán csak egyrészt jelenti az egyes látási és hal-

lási képzetek útján megragadható szép tárgyak fényességét, és tágabb értelemben a művészi tárgyak „varázsos” jellegét, vonzóságát is kifejezheti; a vonzóságot pedig mint egyik alapvető művészi kategóriát ismerjük majd fel. Szent Tamás a szépség kritériumait is vizsgálja és mint ilyeneket a claritas, az integritas, a consonantia és debita proportio határozmányait említi: a világosságot, a teljességet és az összhangot valóban meg is találjuk a művészi alapkategóriák között.

4. *Angol esztétikusok.* Az újkorban az esztétikai vizsgálódás nagyobb lendületet vett: itt csak néhány alapvető fontosságú elméletet kívánunk megemlíteni. Angliában főleg Shaftesbury és követői indították meg az esztétikai vizsgálódást. Shaftesbury általános esztéticista világszemlélete és sokban találó és gondolatébresztő esztétikai megjegyzései után Hutcheson bővebben foglalkozik esztétikai kérdésekkel. A szépséget önzetlen és érdektelen érzellemmel fogjuk fel, tárgyi alapja egy a sokszerűséggel kapcsolatos egység. Home a szépséget nem a tárgyak határozmányának, hanem a tárgyakkal szemben való sajátos állásfoglalásunk, a tárgyakról való sajátos képzeateink egyik tulajdonságának tartja. Burke főleg a szépség felfogásával kapcsolatos lelki jelenségeket, érzelmeket és más lelki állapotokat vizsgálja; ezek a vizsgálatok, valamint a fenségesről és a szépről való tanításai a német esztétikára, Kantra is hatottak. Hogarth a szépség vonalát egy fajta hullámvonalban, a báj vonalát egy fajta kígyózó vonalban, tehát az esztétikum kifejezését voltaképpen geometriai alakokban véli megpillantani.

5. *Baumgarten.* A kontinensen sok művész és műértő speciális esztétikai kérdések vizsgálatával, bő anyaggal, érdekes és értékes részletekkel gazdagította az esztétikai irodalmat; ide tartoznak Winckelmann és Lessing műelméleti vizsgálódásai is. Ezeket most, az általános művészet-filozófiai szempontokat tárgyaló főbb elméletek rövid áttekintésénél nem részletezhetjük.

Wolff tanítványa, Baumgarten, tekinthető a német filozófiai esztétika megalapítójának. Filozófiai felfogása

mesteréhez hasonlóan Leibnizen alapul. A szépség szerinte a tökéletesnek érzéki, ennyiben zavaros felfogásából adódik; az érzéki felfogást már Leibniz zavarosabbnak tartja az értelmi belátásnál. A szépség tehát az érzékileg szemlélt tökéletes, amely az érzelemre is vonatkozik. Baumgartennek a szépség érzéki, szemléleti jellegét valló felfogása eredményezte a szépről szóló tudománynak tőle származó „esztétika” elnevezését is αἰσθησις = érzékelés, szemlélet). Ezzel szemben hangsúlyoznunk kell, hogy van nem érzéki szép is, pl. a lelki szépség, sőt van az érzéki tárgyban olyan a szépség szempontjából jelentős mozzanat, amely maga nem érzéki, pl. az összhang, a szervesség. A szépség forrása tehát nem kereshető az érzéki szemléletben, hanem igenis a Baumgartentól kevésbé hangsúlyozott érzelemben; ezért az esztétika elnevezés sem szerencsés, mert félrevezető, és célszerűbb helyette a művészetfilozófia név használata.

6. *Kant.* Kant az esztétikai jellegét valamely tárgynak olyan szemléletében látja, amely szerint a tárgy célszerűséget mutat célképzet vagy célfogalom nélkül, amelyhez viszonyítva az esztétikai tárgy célszerű volna; azaz belső célszerűsége van az esztétikai tárgynak, részei az egész tárgy belső célszerűsége szerint illeszkednek egységesen össze, és nem valami külső cél elérésére vagy megvalósítására irányul az esztétikai meghatározottság. Ez a kanti belső célszerűség a művészi alapkategóriák között felmerülő szimbolikus jellegzetesség és a szervesség kategóriáinak felel meg leginkább; az azonban nem áll, hogy az esztétikai tárgy, mint ilyen, nem vonatkozhatik külső célra is. Ez a kérdés később részletesen szóba kerül.

A szépet az ízlés ítéli meg, amely a tárgy képzetét nem a tárgyra, hanem az alanyra, az alannak a képzzel kapcsolatos érzelmeire vonatkoztatja; az ízlésítélet tehát nem logikai, hanem esztétikai. Szép, azaz esztétikailag értékes tárgy az, amely érdek nélkül tetszik és ezt a tetszést nem fogalom útján, de mégis egyetemes érvényességgel, tehát mindenkitől igényli. Ezekben a meghatározásokban, amint a következő vizsgálódásokból nemsokára be-

látjuk, értékes az érzelemnek és az ízlésnek a szerepe a szép felfogásában, de hibás az esztétikai jelleg szubjektív-visztikus felfogása. Kant a szépség abszolút, egyetemes érvényességét is látja, igaz, hogy csak a jelenségek körére, sőt ezeknek is csak az alanyra vonatkozó oldalára nézve: mert hiszen csak a tárgy képzetének reánk való vonatkozásában találja meg a szépet. Az érdektelen tetszés fogalmában az a helyes megismerés nyilvánul meg, hogy a szépség nem függ hasznossági, sőt relativ kellemességi érdektől sem; más szempontból azonban ez a meghatározás túllő a célon. Nem mondható ugyanis, hogy a széppel érdektelenül állunk szemben: sőt, a művészi, a szép tárgyat *szeretjük*, kívánjuk, birni és megtartani iparkodunk és elvesztése határozottan fájdalmat okoz. Ebben az értelemben tehát helyesbítésre ill. helyes magyarázatra szorul a kanti meghatározásnak némileg rigorisztikus színezete; ez a kérdés is még visszatér vizsgálódásaink folyamán.

7. *Goethe meghatározása a művészetről.* Goethetől ered a mondás: A poézis mese. (Poesie ist Märchen.) Ez a mondás többféleképpen magyarázható, a szerint, hogy mit értünk a mesén. Ha a mesét mint nem komoly, mint dilettáns történetet, mint elbeszélést fogjuk fel, akkor a mondás értelme a Schillertől eredő játékelmélet egyes újabb, a művészi játéktevékenység ideális komolyságát kevésbé hangsúlyozó felfogásaihoz áll közel. Ha tisztára a fantázia szülöttjének tekintjük a mesét, a művészetnek úgynevezett irrealitási elmélete kerül előtérbe. Ha Aristoteles művészetfelfogásához tartjuk magunkat, amely szerint a mese filozófikusabb ábrázolás lehet a történettudománynál, akkor a mondás értelme egészen más lesz. Mindhárom esetben a modern művészetfelfogás jelentős tényezőit találjuk meg, ezért most már bővebb kritikai meggondolásokat is fűzünk történeti áttekintésünkhöz: így természetes átmenetben jutunk el az érdemleges, tárgyi vizsgálódásokhoz.

8. *Schiller tanítása a művészetről és a játékelmélet.* Schiller szerint a művészet olyan tevékenység eredménye, amely, függetlenül az élet céljaitól és gondjaitól, célmen-

tes alkotásban, tisztára játékszerűen, de, miként a játék is, törvényszerűen bontakozik ki. A művészet a játékösztön műve, ebben pedig az anyagösztön (Stofftrieb) és az alakösztön (Formtrieb) új, sajátos egységben egyesül, külön-külön megszűnt. Műve egyúttal — amint különösen az elmélet *későbbi* továbbfejlesztői hangsúlyozták egyoldalúan — az erőfölöslegnek, annak az erőnek, amely a komoly élettevékenységben nem használódott fel és el. Tehát a játékhoz hasonló és könnyen nevezhető a szellem fényezésének; Schiller maga a lélek szabadságához és műveltségéhez elengedhetetlenül szükséges, a lelket az egyoldalú anyagi vagy alaki megkötöttségtől megszabadító hatalomnak mondja.

Schiller elmélete igen mély belátásokat tartalmaz a művészetnek, a poétikumnak az élet teoretikus oldalához való viszonyára vonatkozólag. A poétikumnak az — anyagi — *érzékelő* tendenciával (Empfindungstendenz) való ellentéte már sokkal kevésbé sikerült, mivel ebben a „tendenciában” az élet gyakorlati oldala inkább csak megvan sejtve, részben látva, de semmiesetre sincs jól megragadva. Így Schiller „materiális határozmánya” a gyakorlati valóság jellegével nem vág egybe, sőt részben egyenesen a művészi jelleghez tartozik: maga az érzékelés volta-képen sajátos művészi tartalmakat, a képzelet alkotásainak tartalmait nyújtja.

Schiller művészetelméletét túlterheli kanti meghatározásokkal, amiből néha a megismerés forrásai nyílnak ugyan meg számára, máskor azonban ezek a meghatározások hamis utakra vezetnek. Így például jól felismeri a művészet egyesítő közbülső helyzetét gyakorlat és elmélet között, de nem látja jól ennek a középső helyzetnek a lényegét, az érzelmet és ennek szerepét az életben. Ezért vezeti be a játékösztönt és ebben is helyesen látja meg az érzelemnek és a képzeletnek sokszor változtatatosan hullámzó jellegét; de a műalkotás tevékenységének lényegét Schiller minden elővigyázatossága mellett mégis csak magasztos és eszményi játéknak tekinti. És ebben az egyáltalában nem eléggé megalapozott állításban és meggyőződésben az-

után a valódi tényállás erős félreismerése nyilvánul meg, amely annál csodálatosabb, mivel Schiller művészi tevékenységét az ideál után való törekvés hatalmas ereje, nagy pátosza és szent áhitatos komolysága jellemzi, ami a játéknál így sohasem fordul elő: hiszen ezzel akarta életét és működését „természetté” kristályosítani, tökéletességre emelni.

Másrészt ez — a weimari szellemi légkörbe különben is jól beleillő — elmélet alighanem reakcióként jött létre Kant rigorizmusára és Schiller a művészetet a kötelességből tett cselekedet ellenpólusára akarta átmenteni; hiszen az erkölcs terén sem tette magáévá a kanti rideg álláspontot. A kötelesség ellenpólusának pedig a játék szabadon röpködő tevékenysége látszott. Itt azonban a kelleténél jóval messzebb ment. Igaz, hogy művészi játékon mást ért, mint a közönséges játékot, de a kettőt nyilván igen közel hozza egymáshoz és a művészi tevékenységet a játéktevékenységnek rendeli alá, mint emennek egy magasrendű fajtáját; különben ezzel az elnevezéssel hihetetlen aequivocatiót engedett volna meg magának, amely abban az esetben, ha a jelentésekben nem látott volna lényegbeli rokonságot, egészen szükségtelen és megmagyarázhatatlan volna.

A művészet és a játék lényegbeli rokonságának felvétele azonban, amelyet Schiller fejtegetéseinek egészéből kitűnőleg valóban magáévá tett, téves. Először is a lélektan azóta kimutatta, hogy a játékban erős hasznossági vonás is van, amennyiben egyik jelentős célja az életre való előkészület ennek fontos tevékenységei felelősségmentes begyakorlása alakjában. Igaz, hogy ez a szintén egyoldalú felfogás szem elől téveszti a játéknak sok más vonását, így a szabad, kevésbé megkötött, könnyebb erő kifejtés tényleg meglevő vonásait, azután — főleg felnőtteknél, ahol az életre való gyakorlás a legkevesbé jelentős mozzanat — a pihentető, felüdítő tevékenységre irányuló törekvést, továbbá épen a minden játékban meglevő erős *poétikus*, alkotó vonást: hiszen a játékban különösen fontos a bár rendszerint játéksza-

bályoktól fegyelmezett, de azokon belül szabad képzeleti tevékenység.

Mindezek a mozzanatok azonban, amelyekhez még több mást is sorakoztathatnánk, a schilleri elmélet tartahatatlanságát is igazolják: nem a művészet a játéktevékenység egyik fajtája, hanem — és ez a legfontosabb — a játéktevékenységben rejlik, mint egyik jelentős mozzanata, művészi tevékenység; ezenkívül azonban a sokkal tágabb körű művészet még sok más területet határoz meg, még pedig az életnek minden nem kizárólag praktikus vagy teoretikus területét.

Főleg a játéknak említett művészi mozzanatával és a szellem természetes stílusegységével, lényegbeli megegyezéseivel magyarázható meg Schillernek az az állítása, hogy valamely nép művészeti kultúráját és irányát játékaiból ismerhetjük meg: ez az összefüggés ugyan nem annyira szoros és világos, amennyire ő gondolja, de kétségtelenül fennáll, a nélkül, hogy a művészet játékjellegét bizonyítaná; ellenkezőleg a játéknak erős művészi vonását, művészi meghatározottságát igazolja.

A poézis tehát semmiesetre sem csupán játék, hanem ennél sokkal több és tágabb körű; igaz, hogy viszont a játékban is vannak a nagyon fontos művészi mozzanatok mellett lényeges gyakorlati és kevésbé gyakori elméleti vonások. Épen a szó mélyebb értelmében vett művész művészete korántsem sorolható be a poétikum játékot meghatározó részébe. Hiszen ennek az elméletnek a felmerülése óta már sokszor rámutattak arra, mennyire életbevágóan fontos, sőt az élet értékét meghaladó komolyságú és jelentőségű a művész számára a művészi tevékenység és műve, hivatása, ennek gyakorlása és eredménye; hogy épen a legnagyobb művészek egyike-másika nehezen küzd művéért, sokkal komolyabban és nehezebben, mint valaha játékban szoktak küzdeni; ez a küzdelem néha még tragikus jelleget is ölt. Az a művész, aki művészetét tényleg, nem csak tőle magától is csupán több-kevesebb elevenséggel hitt és rendszerint nem követett elméletben, játéknak tekinti, már nem nevezhető igazi művésznek: az ilyen egyén

lényegileg dilettáns, ha esetleg tehetséges is.

Az egészen különleges nagy tisztelet, amely a művésznek általánosságban kijár, amelyet ez többnyire meg is kíván, sokszor gőgösen kíván, szintén arra vall, hogy több szellemi játékosnál. A felnőtt játékos nem tisztelet tárgya — és az a megbecsülés, amelyben kultúraszegénységben szűkölködő és ezért hibásan értékelő napjainkban a nagy sportemberek részesülnek, semmiképen sem csupán a sportban lévő játékra vonatkozik téves értékeléssel, hanem jórészen helyesen értékelve az abban megnyilvánuló praktikus és morális önfegyelmzésre, bátorságra, kitartásra, szorgalomra stb. nevelő vonásokra. Itt tehát kultúrális szempontból kisebb értéknek túlzó értékelésével, nem pedig kultúrális szempontból egyáltalában komolyan nem vehető pusztá játéknak egészen hamis értékelésével állunk szemben. Igaz, hogy a hamisítatlan, természetes, naív játéknak is van értéke, de nem olyan, hogy nagyobb tiszteletre tarthatna számot.

A művészet azonban mindig legnagyobb tiszteletre tart számot: és itt újra rámutathatunk arra a jelenségre, hogy ezt még ma is, amikor az értékelés súlyos perverziójának idejében élünk, megadjuk neki; ha a mindennapi ember közelebb érzi is magát egy atlétához vagy tennisz-bajnokhoz és jobban érdeklődik iránta, jobban rajong érte, azért mégis csak minőségileg másképen, komolyabban, mélyebben, méltóságosabban imponál neki egy nagy festő, költő vagy zenész. A művészet tehát kétségkívül igen komoly és komoly igényű, bár sokszor derűs, de nem ritkán szomorú, nehéz tevékenység és szellemi hatás: hiszen, amint látni fogjuk, a sajátnemű, a teljes fokú szépségnek abszolút módon meghatározott értékét valósítja meg.

Az élet minden területén jelentős meghatározó szerepe van a művészetnek: a legkomolyabb vallási, politikai, társadalmi, tudományos tevékenységek összekapcsolódnak vele, igénybe veszik, sőt még a gazdasági élet sem nélkülözheti egészen. Persze, hogy ezekben az esetekben sokszor nem tartják tiszteletben autonóm jellegét, de ilyenkor azután hamarosan meg is szűnik és fájdalmas hiá-

nyokat hagy. Mert művészet nélkül eldurvul és elszegényedik az élet: és korunk egyik legfőbb hiányát és torz állapotainak egyik legfőbb okát a művészet iránt közömbös, sőt művészetellenes lényében kell keresnünk. A művészet a lélek érzelmi oldalának hatása, amelynek révén ez az alapvető lelki erő eredeti és utánczó tevékenységében maga is fejlődik, művelődik, és ha ez a műveltsége elmarad, akkor a végső forrásként minden tevékenységet serkentő, hajtó érzelem megbénul vagy magasabbrendű érzelmi valóság híján alacsony kívánságok, vágyak és örömek körébe süllyed le.

Mert nemsokára jobban is belátjuk, hogy a poétikum, a szépség érzelmi érték és kifejezés, érzelmi hatás az élet tevékenységeiben s műveiben s nem közvetlenül szükséges ennek gyakorlati céljaira és eszközeire: ámde ez adja az életnek az érzelmi megszentelést, átszellemült és szellemileg teljes jelentéssel és értékkel való lelkiségét, ami nélkül az élet nem felemelő és fejlesztő, előmozdító és boldogító, hanem szükségkép nyomasztó, eldurvuló, gátló és kínzó lesz. A művészetnek tehát legnagyobb fokú szellemi komolysága és kulturális jelentősége van és így a művészi munka sem játszó és többnyire nem is játékos és nem játékszerű, sokszor a játékhoz nem is hasonló, hanem szellemileg ugyan szabadon kibontakoztató, de komoly és *felelősséggel teljes* tevékenység, amelyben szellemi jelentésbőség és lelki gazdagság nyilvánul meg és amely abszolút értékekhez van kötve.

A játékelméletet tehát mind a műalkotás munkájának, mind a művészetnek és jelentőségének szempontjából megcáfoltnak tekinthetjük: ámbár Schiller felismeri és hangsúlyozza a művészet nevelő és az életet nemesítő hatásait, ezt a szerepét azonban egy a művészetben játéktevékenységet látó elmélet megmagyarázni nem tudja, mert ezt a szerepet játéktevékenység sem nem viheti, sem meg nem alapozhatja. És bár Schiller nagy különbségeket tesz közönséges és művészi játék között, a valóságban sokkal nagyobb a különbség közöttük, helyzetük sokkal különbözőbb, egymásnak sokkal kevésbé megfelelő, semhogy azon

a módon volnának összefoglalhatók, amint Schiller teszi, és a különbségek sokkal lényegesebbek, semmint Schiller gondolja: mert ha helyesen látta volna őket, akkor ugyan tehetett volna rövid megjegyzéseket a művészet és a játék hasonlóságairól és kölcsönös vonatkozásairól, de nem építhetett volna ki egy egész elméletet közös eredetükről.

9. *A művészet irrerealitását tanító elmélet és a művészet realitása.* Minél inkább nyilvánvalóvá lett a játékelmélet tarthatatlansága, annál szívesebben hangoztatták a vele rokon, de ügyesebb meghatározást a művészet irrerealitásáról.

E szerint az elmélet szerint a műalkotásnak, egyáltalában a poétikus jellegnek mindig van egy irreális vonása, amely nélkül a művészi lényeg egyenesen megsemmisül. A kérdés csupán az, vajjon lehet-e ebből a meghatározásból valami megfogható és helyes jelentést kihámozni, és ha igen, mit? Mit jelent a művészet irrerealitása?

Semmiesetre sem valósághiányt. Mert hiszen a műalkotás valóság, létrehozása valóságos okozás. És pedig nemcsak a mi valóságmeghatározásunk szerint valóság a műalkotás, de senkinek sem jut eszébe, hogy az anyagba vésett művet ne tartsa valóságnak. A tiszta művészi idea, azaz a művész művészi eszméje is mint tudattartalom, mint képzet, valóság. Ezt tehát nem jelentheti a meghatározás.

Az irrerealitás egy fajtája abban az esetben állítható a művészetről, ha reálisnak a gyakorlati jelentőségű dolgot vagy még szűkebben csupán a gyakorlati célokra használható eszközt, a gyakorlati technikai dolgot nevezzük. Ekkor a poétikum mindenesetre irreális, mert hiszen nem gyakorlati, praktikus, hanem művészi, poétikus jellegű. És ekkor azt is mondhatjuk, hogy a művészi mozzanat még gyakorlati célú technikai tárgyakon is, például eszközök művészi kivitele és díszítése, irreális mozzanat: azaz épen művészi és nem gyakorlati.

Igy azonban az elméleti jelleg is irreális. Az irreális szónak ilyen jelentése nyilván egészen jogosulatlan, mivel feltétlenül kétértelműség származik belőle. Az irreális-

nak ugyanis rendszerint az az értelme, mint a nemlétezőnek, sőt a fenn nem állónak, ez pedig sem a művészi, sem az elméleti jellegről egyáltalában nem állítható. Mivel azonban a művészi jelleg különösen ott, ahol feltűnik, mert nagyobb mértékben van jelen, egészen „prózaiatlan”, azaz érzelmileg gazdag, ezért „más világból való”, valami „ideális”, „az ideák világába tartozó”, nagy a hajlandóság, hogy az itt vázolt jelentésű irrealitást a nemlétezéssel azonosítsák. Ez pedig természetesen egészen téves.

A poétikum az életnek, a mi életünknek ugyanannyira lényeges és állandó része, mint a gyakorlati és az elméleti jelleg: nem fényűzés, hanem szükséges tényező, nem játék, hanem az élet komolyságának teljes birtokosa, csakhogy érzelemben gazdag érzelmi hatás, érzelmileg kifejező érzelmi jelentés, amely az életnek megadja a szépségben rejlő szellemi áhitatát, szentségét. Hogy a művészet annyira „magasztos”, annyira „nem prózai”, attól még nem válik irreálissá: hiszen az életnek nem az a rendeltetése, hogy csak „prózai”, azaz egyoldalúan csupán gyakorlati vagy gyakorlati céllal technikai legyen, — ide tartozik minden gazdasági vonatkozás is mint eszközökkel, használati tárgyakkal kapcsolatos gyakorlat — és tényleg sohasem is válik teljesen azzá; ahol pedig a művészi tényező az életben nincs egyensúlyban a gyakorlati és az elméleti tényezőkkel, ahol a kelletténél csekélyebb mértékben van jelen és hat, ott az élet fogyatékosná válik, elveszti teljességét, ellaposodik, eldurvul, elszárad, a szellem nélküli légkörének egyik feltétlenül szükséges elemét és lassanként megbénul. Az élet tarka frissesége elhal és lüktetése megmerevedik az érzelem nélküli technikai vagy rigorisztikusan törvényszerű gyakorlatban és a „szürke” teóriában.

A művészi jelleg tehát elengedhetetlen tényezője az életnek, nem csak valami ideális-irreális ajándék az élet díszítésére vagy még nemesebbé tételére is: a poétikumnak valami minimális mennyisége hozzátartozik a legelemibb, a legszegényesebb élethez, e nélkül még a legalacsonyabb rendű élet is lehetetlen; látni fogjuk, hogy a legfontosabb művészi kategória a szervesség, amely lényegileg meghatá-

roz minden természeti jelenséget és alkotást és amely nélkül étellel teljes hatás lehetetlen.

A művészi jelleg helyes értékelésének főleg egy körülmény áll útjában; még mindig nehezen tör magának utat annak látása és belátása, hogy a poétikum nem csupán a magasabb természeti és emberi művészettel kezdődik, hanem a világ, a szellem, az élet legkezdetlegesebb viszonyaiban is jelen van és meghatározó erejű. Az érzelem működése és hatása ugyanolyan mértékben hozzátartozik az élethez, mint az akarát és az értelem működése és hatása, és a művészi kategóriák maguktól is világosan befogják bizonyítani az egész biológiaelőtti, biológiai és pszichikai világfolyamatban való nélkülözhetetlen szükségességüket.

Az irrealitás-elmélet — ennek az elméletnek egyik jelentésében — jól látja a poétikum nem-gyakorlati jellegét és a magas rendű poétikum érzelmi kifejezésben való gazdagságát, de nem veszi észre, hogy az érzelmi kifejezés valamekkora mértéke minden életnek szükséges alkotórésze: és így jut oda, hogy a művészetnek ezt a túlvilágjellegét tanítsa. Ezzel szemben a művészet, a poétikum, csakúgy mint a gyakorlati és az elméleti valóság, a túlvilágot is és ezt a világot is meghatározza, mert minden szellemet és életet meghatároz. És ha igaz is az, hogy a művészet, mint az élet egyik megszentelő tényezője, leginkább és legkönnyebben utalhat a mi emberi életünknel magasabb, szellemibb életre, úgy viszont az is áll, hogy a magasabb színvonalú gyakorlat és elmélet szintén a legnagyobb határozottsággal és világossággal oda mutat. Minden szellem többé-kevésbbé művész, művészi önalakítást és műalkotást végez és művészetet hoz létre; abszolút módon Isten és utána a teremtetett szellem. A művészi lényeg, a művész, a művészi önalakítás, a műalkotás és a művészet minden élet számára lényeges jelentőségű és komoly ügy, épen azért, mert telítve van életjelentőséggel és életértelemmel.

A művészet e magas rendű értelmének megismerése újra eszünkbe juttatja a művészetnek mint mesének har-

madik felfogási lehetőségét, azt, amely szerint a mese az aristotelesi meghatározásnak megfelelően — különösen a dráma esetében — filozófikusabb a történetírásnál, sőt, könnyen elképzelhető fordulattal, a közönséges életnél magánál. És ezzel egyszersmind összefügg az irrealitás elméletének egy másik értelme, amikor az, főleg egyes ebből a szempontból leginkább számba jövő műalkotásokat tartva szem előtt, a művészetnek egy másvilág-elméletére, ha nem is túlvilág-elméletére jut. Sok művész tiszta képzeleti világokat ábrázol, amelyek a nagy világgal szorosabb vagy kevésbbé szoros kapcsolatban vannak. Így tesz például a drámai vagy az epikus költő, aki sokszor egészen új világképet szerkeszt meg drámában, eposzban vagy regényben, így tesz akárhány festő; de még muzsikusként és mindenfajta más művész is alkothat egészen újfajta, úgyszólván más világképeket megalapozó vagy feltevő szimbolumokat. Ezek a világképek következetesek, ha nem foghatóak, de sok specifikus mozzanatban eltérnek a mi világunkban adott, megteremtett valóságtól. Ennyiben „irrealisak” ezek a műalkotások.

Ez az irrealitás azonban nem valósághiány: hiszen a műalkotás maga valóság, még pedig egy tárgy a világban; mint ilyen beleilleszti a nagy, megteremtett világ képébe a benne csupán ideában, eszmében, önálló valóságok nélkül kifejezett, de sokszor önálló valóságokra irányuló, más világokat ábrázoló képet. Azonkívül áll az, hogy semmilyen műalkotás sem tekinthet el a valóság legmagasabb metafizikai elveitől: mert úgy is mint valóságos műalkotás ezekhez van kötve, és a benne kifejezett világkép is, mint valamely eszmei valóság képe, meg van határozva a metafizikai alapkategóriákkal, ha esetleg nem mindig közvetlenül mindegyikkel is; ellenükre azonban semmiképpen sem lehet meghatározva. Továbbá mind a műalkotás, mind a nagy világi valóság minden művészi vonása egyformán alá van vetve a művészi alapkategóriáknak: és így az irrealitás elnevezés nem illik a nem is minden műalkotásban meglévő képzeleti világképeknek vagy ezeknek mozzanataira; ezért az elnevezés nem is jogosult.

Az az állítás pedig, hogy minden művészi jellegben meg kell lennie az irrealitás vonásának, e vonás itt vázolt értelmében teljesen téves. Mert még a költő és a vele kongeniális minden fajta művész sem mindig akar idegen világokat kitalálni: épen a legnagyobbakat az a törekvés jellemzi, hogy a mi világunknak lehetőleg jellegzetes képét fessék és lényegét kiemeljék; gondoljunk csak Shakespeare, minden kor történelmi drámáinak és regényeinek szerzőire, vagy portré- és tájképfestőkre, sok szobrászra stb. Dante sem tekintette világát csupán képzetinek, hanem a szellemvilágot iparkodott az emberi lehetőség szerint megragadni és az epikus költőnek adott keretek között szimbolikus képekben ábrázolni. És Michelangelo is élettél teljességet és életigazságot törekedett adni a Sixtina alakjainak.

Hiszen ezzel függ össze a két nagy görög bölcsele között felmerült vitás kérdés: Platon a művészeket mint az ideákat amúgyis már fogyatékosan mutató valóságot másolókat, tehát az ideákat kétszeres fogyatékosággal ábrázolókat és mint olyanokat, akik e világ ábrázolásával elvonják a figyelmet az ideáktól, számúzi, Aristoteles viszont energikusan védelmébe veszi őket, mondván, hogy közvetlenül az egyetemesség, a forma ábrázolására törekednek és hogy épen ezért filozófikusabbak a minden egyes részletre kíváncsi történetíróknál. És vajjon nincse Aristotelesnek igaza, ha a költészet fejedelmeit összehasonlítjuk még a legnagyobb historikusokkal is, egészen napjainkig, amikor a költészet a görög költészethez viszonyítva korántsem fejlődött annyira, mint amennyit a történelemtudomány haladt a görögök óta? Joggal kérdezhetjük, mi hát ennek az oka? Vajjon ez a jelenség talán abból származik, hogy a magas művészet filozófikusabb, mint maga a valóság? Persze nem mint a valóság általában, amelybe ez a művészet maga is beletartozik, hanem úgy, hogy az e művészet adta világkép filozófikusabb, azaz mélyebb és teljesebb jelentésű magánál a nagyvilágtól nyújtotta képnél.

Igy semmiesetre sem áll a dolog. Mert a nagy világ,

minden lehetséges világ között a legtökéletesebb, mint Isten csodálatos teremtménye, a lehető legnagyobb jelentésű, annyira, amennyit a világ egyáltalában jelenthet; és a legmagasabb princípiumok a legutolsó részletekig beléje vannak szöve és keresztűlsugároznak az egészen. Ámde a világ mérhetetlenül nagy és finom, úgy hogy szemünk ma még nem tekintheti át: a részletek jelentése és az egésszel való összefüggése sokszor nem világos előttünk és a legcsodálatosabb értelem töredékes toldozásnak, vak-esetnek, értelmetlenségnek tűnik gyöngé felfogó képességünknek. Ezért a nagy költők látnok-szellemei épen a világ legmélyebb értelmét iparkodnak megragadni: megragadni, nem létrehozni, vagy korrigálni. Utánaalkotnak, de a szó legmagasabb értelmében, amely számunkra a legnagyobb eredetiséget jelenti.

Mert hiszen a teremtmény műve sokkal kisebb mint az óriási világ. És ezért nagyobbvonalúnak kell lennie, ha mégis a világ képének alapvonásait akarja bemutatni és lényegét feltárni: a kicsinyt, amely csak a világ óriás képében bír teljes értelemmel, el kell hagynia vagy csak néhány futólagos példán szabad bemutatnia, hogy megőrizze a kép összhangját. Mert ebben a legjelentősebbnek kell megnyilatkoznia. Ennek pedig szabad és kell is sokszor apró mozzanatokban megnyilvánulnia még az emberi műalkotásokban is, hogy bebizonyítsa meghatározó erejét, a kicsiny dolgokra is vonatkozó jelentését, de nem szabad ezer apróság között elaprózódnia vagy elvesznie. Különben a kép nem világkép, nem világyszimbolum többé; világjelentése elveszett és a kép összhang és szervesség nélkül széthull.

Ezért akarja a nagy művész a világ mélységes értelmét, a történet rejtett jelentését lehetőleg világosan és teljesen megragadni és lehetőleg világosan és kevés részlettel mégis kifejezően, kiemelve, hangsúlyozva ábrázolni. Így filozófikus és eredeti, mert kiemeli a szemeink elől a világ mérhetetlen gazdagságának nagy birodalmában elrejtett értelmet és ezt kisebb képben és mégis harmonikusan mutatja be. Így válik bölcs tanítómesterünkké, aki meg-

mutatja nekünk a világ, az élet, a fejlődés, a történet, a szellemi problémák értelmét.

A történész viszont, akinek lehetőleg hű és sokkal részletesebb, pontosabb képet kell adnia a történetről, a sok részletet, amely közül nem választhatja ki úgy mint a költő, csupán a neki teljesen és filozófikusan érthetőt, nem világíthatja meg mind a legmagasabb jelentéssz összefüggésekkel. És még a történetfilozófusnak is sok olyan részlet előtt, amelyet a költő művészi képéből egyszerűen elhagyhat, alázatosan meg kell állania és el kell ismernie, hogy értelmét még nem érti: mert hol az az ész, amely nemcsak a világ legegységesebb jelentéssz összefüggéseit fedi fel, hanem még a legváltozatosabb, legkülönbözőbb, egyes eseményekben is mindig felismeri úgy önmagukban való mélységes jelentőségüket, valamint lényegbeli összefüggésüket a világ átfogó jelentésével? És a történetkutató mégsem hanyagolhat el egy olyan részletet sem, amely valami jelentőségnek csak látszatát is mutatja: mert sohasem tudhatja, melyik utána jövő találja meg épen abban a részletben magában, vagy annak más, régen vagy újonnan felfedezett részletekkel való összefüggésében a világ egyik lényeges értelmének kulcsát.

Igy a történet hívebb, körülményesebb, több részletre kiterjeszkedő elméleti kutatója szükségszerűen töredékeesebb, kevésbé filozófikus a nagy művésznél és Aristoteles igazsága csorbitatlanul fennáll. És igazsága egyúttal azt is megmutatja, hogy nemcsak a tudós, hanem sok művész is ezt a világot akarja megragadni és alkotni és utánaalkotni, és megérteti, miért foglalkoznak épen a legnagyobb művészek kevésbé új világképek kitalálásával, hanem inkább a teremtet és legtökéletesebb világ képének és jelentésének lehetőleg tökéletes felfogására törekednek; a felfogottat azután a világhoz viszonyítva kicsiny, de nagyobb vonalú műalkotásban, az egyetemes, mély értelmet megfelelő, jól illő egyes képbe jellegzetes módon beleszőve, iparkodnak ábrázolni.

És a legnagyobb művészek e legmagasabb realitási törekvésének, sőt realitási „kényszerének” felismerésével, az-

zal a felismeréssel, hogy ez a realitási törekvés a legideálisabb, legszellemibb, legértékesebb és eszmeileg leggazdagabb művészi irány, tevékenység és munka hajtóereje, összeomlik az irrealitási elmélet minden csak valamiképpen is elfogadhatónak látszó tekintetben. Amint láttuk, bizonyos értelemben van némi reális jelentése, de ennek a jelentésnek végiggondolása kihúzza alóla a legerősebb támogató pilléreket; azt az igényt, hogy a művészi jellegnek egyetemes határozmánya és hogy azt kiemeli a valóság köréből, a legteltjesebben és legmerevebben el kell utasítanunk.

Fejtegetéseinkhez még csak néhány kiegészítő megjegyzést kívánunk csatolni. Újfajta világképeket nemcsak a művész hozhat létre, hanem a teorétikus is. Új tudományos világképek konstrukciója ugyan egy fajta képzeleti tevékenység ennek a kifejezésnek közönségesen használatos, nem szabatos értelmében: ez a képzelet azonban nem a valódi, érzelemhajtotta fantázia, hanem egy teorétikus kombinatív képesség, amelynek részletesebb elemzésébe itt a kellő előfeltételek hiányában nem bocsátkozhatunk. Az elméletileg megszerkesztett új világkép nem is olyan eleven, mint egy művészileg alkotott, és végül is az elmélet hivatása mindenek előtt a meglevő dolgok megismerése és nem újfajta dolgok önkényes, ha nem is ellenmondó szerkesztése.

A művészileg létrehozott új világképek azért is természetesebbek, kevésbé erőltetettek az elméletileg létesítettekénél, mert a műalkotás folyamata nemsokára igazolást nyerő alakulati lényegéből kifolyóan általában szervezettebb, tehát „természetesebb”, magától érthetőbb, simább az elméleti konstruktív tevékenységnél; a művészi alkotás az érzelemnek mintegy „gurítva” kibontakoztató természete szerint történik, mind az adott világkép utánaalkotásánál, mind az újnak megalkotásánál: ezért mutat a művészi tevékenység erős rokonságot a természettel, amelyben szintén lényeges művészien alkotó vonások vannak, pl. mindenütt, ahol kifejleszt. Persze vannak azután az általában szerves, síma műalkotás körében a legtökéletesebb

módon poétikusan alkotó művészek, akiknél az alkotás minden erőltetés nélkül teljesen szervesen megy végbe, mint pl. Goethe, viszont önkényesebben, erős akarati befolyás alatt alkotók, mint Schiller: amazok egészen a „természet“, azaz az érzelem ható jellegét mutatják, ezekben több „szabadság“, azaz az akarat erősebb hatása nyilvánul meg; a művészetben az első típus, mint tökéletesebben, tisztábban alkotó jellegű, magasabb.

A művész annyiban is szabadabban hozhat létre újfajta lényeket, mint a teorétikus, mert ennek a megismerését többnyire és főképen a külvilágban, gyakorlati-technikai célokra alkalmazzák, amannak eredményei pedig elsősorban a belső, lelki gazdagodást szolgálják: ezért a teorétikusnak mindenekelőtt a tárgyilag adott valóságot kell híven visszaadnia, míg a művésznek csak a legmagasabb filozófiai elvekhez, mert csak a fennállás, a valóság, a művészet, az élet *alapvonásaihoz* kell magát tartania, hogy „belső hűsége“ legyen művének. Ez az ellentét azonban nem kivétel nélkül való.

Az újfajta világgépeknek nemcsak művészi alkotása és elméleti szerkesztése van, hanem praktikus *próbaakarása* is; a keresztülvitt akarás maga már közvetlenül közreműködik az adott világ realitásának teremtésében, közvetlenebbül, mint a művész és a tudós, aki újfajta világgépek létrehozásával ezeket csupán mint valóságos tevékenységének valóságos hatásait helyezi bele az adott világba, de ennek képétől eltérő intencióval ruházza fel őket — az ábrázolásban. Ezzel szemben az eredményes praktikus akarás eltérő, új intenciója az adott világot magát változtatja meg; és ezt a változást közvetlenül hozza létre, nem úgy, mint az elmélet és a művészet, amelyek a szellemre gyakorolt befolyásukkal esetleg újfajta gyakorlatot indítanak meg. A próbaakarásban azonban csak olyan — de gyakorlati — *kép* van, mint új világgépeknek elméleti és művészi kitalálásában.

A világban már meglévő műalkotások pusztja utánaalkotása természetesen csupán az utánaalkotás másodlagos értékével bír, még akkor is, ha az utánaalkotott mű

tökéletes utánaalkotás esetében eléri az eredeti mű művészi értékét: ha jól megfigyeljük, a hű másolat kevesebbre való becsülése sohasem igazában az esetleg csodaszép műre magára vonatkozik, hanem az utánaalkotásra, a kevésbé értékes aktusra, amelynek közvetetlen eredménye az utánzat, úgy hogy azután bizonyos fokig erre is kiterjesztjük az alkotó aktusra vonatkozó értékelésünket; ámde ebben a tekintetben eltérés is felléphet az utánaalkotó aktus *mint utánaalkotó* értéke és a műalkotás értéke között, de nem a művészi elveknek megfelelően meghatározott és meghatározó aktus és közvetetlen eredménye, a műalkotás, között. Az utánalkotással szemben minden olyan alkotás, amely a világban hasonló módon még meg nem lévőt hoz létre, számunkra eredeti. Természetesen a mi nagy világunk képének koncentráltabb ábrázolása, amely abban ilyen módon soha sincs adva, szintén a legnagyobb fokban eredeti: ezért törekednek rá, amint említettük, éppen a legnagyobb művészek.

10. *Schelling.* Az a megismerés, hogy a művészet tényleg filozófikusabb a történettudománynál, mert a világ és az élet mélységes értelmének minél tökéletesebb kifejezésére törekszik, arra is alkalmas, hogy átvezessen minket a poétikum egyik meghatározására, amely rendkívül értékes és érvényes minden műalkotó tevékenységre és minden alkotott műre. Ez a műalkotás *szimbolikus jellegére* vonatkozó meghatározás, amely az igen érdekes és nagyon sok finomságot tartalmazó Schelling-féle művészetfilozófiában egyenesen centrális jelentőségű. Schelling meghatározása szerint a műalkotás olyan konkrét, szinguláris hatás, amely magasabb, egyetemesebb jelentéssel van kapcsolatban, ezt hordozza és kifejezi: tehát individuális kép magasabb, egyetemesebb jelentéssel, azaz szimbólum, németül igen találóan kifejezve *Sinn-bild*, magyarul a német kifejezés után jelkép. Mint ilyen szimbólum a műalkotás a maga konkrét és színes mivoltában mély szellemi értelmet és jelentőséget hordoz, ezért valóban filozófikus. Mivel a szimbolikus jelleggel később behatóan foglalkoz-

nunk kell, itt csak utalunk a schellingi meghatározás nagy jelentőségére.

11. *Hegel.* Schelling szimbolum-elméletéhez némileg közel áll Hegelnek az a tanítása, hogy a szép az abszolútumnak, az eszmének, a szellemnek érzéki alakban való megnyilvánulása. Ennek a megnyilvánulásnak három foka van: a szimbolikus művészetben még túlteng az érzéki anyag az eszme fölött, a klasszikus művészetben a kettő egyensúlyban van, végül a romantikus művészetben az eszme túlsúlyba kerül. Így a művészet végül túlmutat önmagán az eszme tiszta, tudományos megragadására és a tiszta elméleti, filozófikus megismerés korában a művészetnek érzéki fátyolon keresztül való eszmeinkinyilatkoztatása bizonyos értelemben túlhaladottá válik.

A művészet abszolút és az *elmélettel egyrangú*, végső értékét és autonómiáját Hegel félreismeri: itt a platoni ideavilág és művészetfelfogás sajátos átalakulásával állunk szemben, amelyet nemsokára szintén részletesebben lesz alkalmunk vázolni.

Részleteiben a hegeli művészetbölcselet igen sok értekes és érdekes megismerést tartalmaz, ezekre munkánk korlátozott terjedelme miatt sajnos nem térhettünk ki. Ugyanezért a modern esztétikai tanítások ismertetését is el kell hagynunk és inkább csak a figyelem felkeltése végett, egyes jelentősebb nevek felsorolására kell szorítkoznunk, azzal a megjegyzéssel, hogy adott alkalommal más munka keretében részletesebben és kritikailag kívánunk foglalkozni a modern esztétika tanításaival.

12. *Modern esztétikusok; Pauler esztétikai tanításai.* A modern esztétikusok a klasszikus elméleteket felhasználva, főleg lélektani, értékelméleti és műkritikai eljárással építik fel esztétikai tanításaikat; átfogó rendszerbe leginkább E. v. Hartmann ágyazza bele „von unten” elinduló, de csakhamar metafizikai magasságokba emelkedő esztétikáját. Croce Hegel nyomain jár, de azt modernizálja és eredeti egyéniségével sokban átalakítja, Meumann a művészi alkotást és felfogást vizsgálja sok finomsággal és lényegileg lélektani alapon. Utitz fenomenológiai módszer-

rel vizsgálja a művészetet, Volkelt széleskörű esztétikai elemzése végén a metafizikához közeledik, Dessoir az esztétikai objektívizmus felé hajlik. Mindezekben a munkákban sok értékes szempont nyilvánul meg és az egyoldalú elfogultság mindjobban eltűnik, de az egységesen átfogó rendszeresség és a művészetnek a valóság egészében való határozott és megnyugtató elhelyezése még hiányzik.

A magyar művészetelméleti irodalom nem annyira átfogó, rendszeres művészetfilozófiai munkákat, hanem inkább a részletkérdésekre, főleg a költészet esztétikai megvilágítására irányuló műveket termelt; közöttük jelentős munkák is vannak, pl. Greguss, Arany, Gyulai, Péterfy, Beöthy Zsolt, Négyesy, Riedl, Alexander fejtegetései. Mindezekre sajnos itt nem térhetünk ki; alapos áttekintésüket adja Mitrovics Gyula munkája, *A magyar esztétikai irodalom története*.

A magyar filozófusok között Pauler *Bevezetés a filozófiába* c. művének esztétikai részében határozottan rámutat a művészi jellegnek nem feltétlenül érzéki mivoltára és kiemeli a szépnek, valamint a művészi tárgynak alkotásjellegét, tehát poétikus voltát. Hangoztatja az esztétikai jelleg objektivitását, az esztétikai tárgy egységességét és jellegzetességét; így mindenképen túlhaladja a modern esztétikai irányoknak olyan gyakori szubjektivistá és szenzualista álláspontját. *Liszt Ferenc gondolatvilágáról* írt tanulmányában azt mondja, hogy a művészet a sóvárgás, a vágyakozás kifejezése. Ezért „egy tökéletes világban“, a mennyországban többé nem is áll fenn. Ebben a tanításban is a platoni művészetfelfogásnak egy sajátosságosan átalakult kihangzását vehetjük észre, amely a hegeli művészetfelfogással is némi rokonságot mutat. A művészetnek ez az érdekes felfogása sok műalkotás létrejöttére fényt vet: a művészet igenis lehet hatása és kifejezése alkotó sóvárgásnak, sóvárgó és alkotó és sóvárogyva alkotó érzelemnek. Ámde minden művészet mégsem tekinthető csupán a sóvárgás kifejezésének: tiszta és megelégedett boldogság is létesíthet örömeiben és szeretetében nagy művészi alkotásokat.

Schütz Antal *A bölcsélet elemei Szent Tamás alapján* c. munkájának a művészi lényeg jellemzésében rendkívüli sokoldalúságról tanuskodó művészetfilozófiai részében szintén rámutat a művészetnek nem feltétlenül érzéki mivoltára, de poétikus jellegére és érzelmi meghatározottságára.

MÁSODIK FEJEZET

A művészet forrása

13. *A vizsgálati kérdés megfogalmazása.* A főbb esztétikai elméletek futólag végzett történeti és kritikai áttekintése kettős haszonnal járt: először megismertetett a szépre és a művészetre vonatkozó fontosabb bölcséleti felfogásokkal, másodsorban lassanként belevitt a művészet-bölcséleti problémák közéjük, nem egy fénysugarat vetve azokra és megoldásuk irányára. Célunk most már a művészi jellegnek rendszeres kifürkészése és meghatározása lesz. Ezért mindenekelőtt a művészet lelki forrását törekszünk felkutatni, azután áttérünk a szépség mivoltának a vizsgálatára, végül pedig jellemezni próbáljuk a művészet világát általában.

Első kérdésünk tehát: mi a művészet forrása? Mivel számunkra elsősorban az emberi művészetnek van döntő jelentősége, és ezt könnyebben is tudjuk megragadni, ennek forrását keressük; a természeti művészet kérdésére később térhetünk rá. Az emberi művészet az emberi szellem alkotása; az emberi szellem egyéni, személyes alapja, egyedüli ősi és igazi hatóalanya pedig az emberi lélek. Ezért az emberi lélekben kell a művészet forrását keresnünk és feladatunk annak a felderítése, hogy az emberi lélek milyen tényezőjén, tevékenységén, megnyilvánulásán alapul a művészet?

14. *A művészet alapja nem lehet a szemlélet, egyáltalában az érzéki valóság.* Már a művészetelméletnek Baumgarten óta használatos neve, az esztétika arra mutat, hogy

Baumgarten és számos követője a szemléletet, általában az érzéki megjelenést, az érzéki jelleget tartotta a műalkotás alapvető, leglényegesebb vonásának és így mintegy az egész művészet forrásának. Kétségtelen, hogy az érzéki természet, a szemléleti jelleg sok műalkotásnak igen fontos tényezője. Érzéki jellegben, szemléletben épül fel a képzőművészet és a zene. Ámde rögtön felvethető a kérdés: érzéki-e még a zenei és a képzőművészeti alkotásokban is minden, főleg minden művészi mozzanat? Nem kérdéses-e még itt is a leglényegesebb művészi mozzanatok érzéki jellege?

Ki vitatja el egy festmény jelentésének művészi lényegességét? Igen ám, de érzéki-e ez a jelentés? És ki tagadja a viszonyoknak, a vonalaknak lényeges voltát egy festményben? Érzékieknek mondhatók-e azonban a részek viszonyai, a vonalak, a határok? Feltétlenül áll, hogy nemcsak ezek a mozzanatok, de a festmény jelentése is rá van utalva az érzéki, a színes elemekre: de vajjon csak ezek az elemek adják a festmény művészi lényegét és hatását, vagy pedig inkább amazok a kétségesen érzéki, illetőleg kétségtelenül nem érzéki mozzanatok? És vajjon érzéki-e a zenében a motívumok értelme, a dallamok, a harmóniák, a ritmus, sőt az egyes hangok érzelmi értéke, érzelmi jelentése? Az érzéki hang itt is hordozója, de nem lényege, nem legmélyebb alapja a művészi jellegnek.

Mehetünk azonban tovább is: nincs-e nem érzékelhető „zene”, amelyet mégis leginkább zenének, de tiszta érzelem-zenének nevezhetünk, az érzelmeknek hangtalan folyása, hullámozása, harmóniája és „melódiája”? És nincs-e ennek a jelenségnek óriási szépség-értéke, óriási művészi jelentősége, akár általánosan hozzáférhető, akár csak egy egyén számára?

A közönséges értelemben vett művészet szempontjából fontosabb a következő kérdés: mekkora jelentősége van az érzéki mozzanatoknak a költészetben? A szavak hangzása jelentős ugyan, de távol van attól, hogy minden legyen a költői műben. És hányszor fordul elő még a költészetben is, hogy a szó csupán alárendelt kifejezési esz-

köz, csupán jel, amelynek érzéki jellege csaknem jelentőség nélkül való, inkább csak fogalmi vonatkozása fontos! Jól ismerjük a szóképnak és a szóhangzásnak jelentőségét és megkívánjuk a költőtől, hogy nagyon ügyeljen rá: hiszen nem tudományos munkát ír, ahol csupán a szó egyértelmű vonatkozása fontos. És mégis! Milyen kevés a szókép, a szóhangzás maga! Ha a szóhangzás volna a lényeges, akkor az idegen nyelveken írt költői műveket lényegileg épen olyan jól felfoghatnók, mint az anyanyelvünkön írottakat. A szókép megértése pedig már nem érzéki, hanem értelmi művelet eredménye. Ez a nem érzéki megértés egyik alapvető feltétele minden költészet lehetőségének, sokkal fontosabb a szavak érzéki jellegénél.

Mennyire távol esik az érzéki mozzanat a líra legmélyebb művészi lényegétől is, pedig ennél nagyon fontos a hangzás! És mennyire távol van a lényegtől a regényben, a drámában! Hiszen még a szavak közvetetlen jelentése sem adja meg az egésznek értelmét és művészi magvát, még egy versben sem. Hát még a drámában, ahol pl. a jellemek a szavakkal és színpadi utasításokkal meghatározott cselekvényből emelkednek fel, abban és a mögött bontakoznak ki! És micsoda érzéki, micsoda szemléleti vonás található ezeknek a jellemeknek gazdag művészi lényegében és lényében?

Ezzel már el is jutottunk a jellemekhez és velük magához a lélekhez bonyolult és mégis egységes struktúrájával, érzelmi életével. Vajjon az értékes lélek nem szép, nem művészi-e a legmagasabb értelemben, nem művészi-e a szó leggazdagabb jelentésében? De érzékelhető-e, felfogható-e akármiféle szemlélettel? Látjuk, mennyire szegényes és egyoldalú az a művészetelmélet, amely az érzéki, a szemléleti mozzanatot kísérli meg a művészi jelleg lényegének megtenni. Tény, hogy minden művészből, minden szépben van valami külső vagy belső szemléletesség, úgy amint pl. maga az érzelem vagy egy tetszés szerinti összhang szemléletes: ez a szemléletesség azonban egyáltalában nem mindig, tehát nem lényegileg érzéki és nem

mindig ragadható meg szemlélet, azaz érzéki észrevezés útján; azaz szemléletes, de nem mindig szemléleti jellegű.

Látjuk tehát, hogy a művészetnek sok, de korántsem minden esetben szüksége van érzéki mozzanatokra, érzéki minőségű tartalmakra. Másrészt láttuk, hogy az érzéki vonás sokszor művészi jellegű. Ha a szagok, ízek és más „alsóbbrendű” érzéki minőségek természetét jobban megvizsgáljuk, a művészi jelleget bennük is megtalálhatjuk és esetleg azt mondhatjuk ki, hogy minden érzéki mozzanat művészi jellegű; ennek bővebb elemzése azonban nem tartozik szorosan jelen tárgyunkhoz. Mindenesetre megállapíthatjuk, hogy az érzéki jelleg a művészet egész területének egyik részét alkotja. De nem a legalapvetőbbet. Ezért tételünk nem is fordítható meg: a leglényegesebb, legmélyebb művészi jelleg a szemléleti (nem szemléletes), az érzéki tartalommal nemcsak, hogy ki nem meríthető, de még csak meg sem fogható; még az érzéki jellegű művészi valóságnak művészi lényege is az érzéki vonások mellett olyan mozzanatokban is van, amelyeknek forrása és legmélyebb alapja nem a puszta érzéki jelleg. Ezzel az itt tárgyalt feltevést és elméletet túl is haladtuk és megállapíthattuk, hogy az érzéki valóságot ugyan némi, sőt talán teljes joggal nevezhetjük művészi jellegűnek, de a művészt általában, ennek legmélyebb lényegét nem tarthatjuk érzékinek.

15. *A képzet sem lehet a művészi valóság lényege.* Ezek után azt kérdezhetjük, vajjon nem a bonyolult érzéki kép, a szemlélet „tartalma”, a *képzet* alkotja-e a művészi valóság lényegét. Mi a képzet? A képzet szellemi jelentésű és jelentőségű, szemléletes, részben érzéki jellegű, de érzéki mozzanatain kívül nem érzéki, formális és mennyiségi vonásokat is magában foglaló tudattartalom, amely mind az eredetileg létrehozó, mind az átvevő, tapasztaló, utánzó egyén tudatában is tudatos lehet és a külvilágban anyagbaszöve, mint lehető tudattartalom is fennállhat. Bizonyos, hogy a képzet sokszor és talán azokban az esetekben, ha sajátlag művészi természetű, mindig hordozója a művészi értéknek vagy legalább is annak kellene

lennie. Hiszen a műalkotások túlnyomó többsége, amelyben maga az anyag nem tartozik lényeges határozományaik közé, tiszta képzet. Sőt még az anyagba szőtt művészi képzeteknél, vagy mondjuk *ideáknál* is sokszor éppen csak hordozó az anyag és művészi jelentősége egészen lényegtelen.

Igy pl. az anyagi festménynél a harmadik térdimenzió anyagilag nincs, látszat, szemfényvesztés, mert a festmény még anyagilag is bizonyos tekintetben — mint sík, mint *testfelület* — valósággal két dimenziójú, amennyiben pedig a harmadik térdimenzióba is kiterjed, ebbe anyagilag *mégsem olyan módon* terjed ki, amint azt a festmény képe mutatja, tehát csalóka módon élénk varázsolja: és a kép mégis tetszik ennek a látszatnak teljes tudatában, sőt annál többre becsüljük, minél jobban sikerül szemünket megtévesztenie. Ez nem azért van, hogy egy optikai hazugságot annál inkább magasztaljunk, minél jobban rászed, hanem mivel éppen nem az ideának, a képzetnek az anyagba szemünket megtévesztő technikával való beleszövése a művészi érték hordozója — csupán megnyilvánulásának egyik eszköze, — de maga az ideának, a képzetnek gazdag tartalma: és ezt az ideát mind a három dimenzió egyformán megilleti, vagy egyik sem, ahogy vesszük; materiálisan egyik térbeli dimenziót sem tartalmazza, de ideálisan, azaz nem önálló valóságú idea-lényében — amely vagy az anyagban *vagy a szellem térszemléletében* áll fenn — mindhárom dimenzió, a mélység csakúgy, mint a magasság és a szélesség, megvan.

Habár tehát a képzet a művészi értéket ilyen lényeges módon hordozhatja, könnyen bebizonyíthatjuk, hogy mégsem lehet a művészi jelleg alapja, forrása. Van lényegileg, sőt éppen a legeredetibb és a legmagasabb értelemben vett művészi jelleg, amely nem képzet és sohasem is lehet azzá: a lélek maga. Ezzel igazolást nyert, hogy a képzet mint képzet sem lehet a művészi jelleg alapja és forrása, hanem maga is mástól nyeri művészi jelentőségét.

16. Az asszociáció sem lehet a művészi jelleg alapja. Ezek után a belátások után azzal a feltevessel is könnyen

végezhetünk, hogy az asszociáció a művészi jelleg alapja és forrása. Ennyire egymagában, kizárólagosan ugyan nem igen állítják fel az asszociációt művészi elvnek, de több elv között igen: Fechner hatodik esztétikai törvénye a műalkotás asszociációs tényezőjét tartalmazza, — tehát követeli is. Ezen a példán mindjárt itt, vizsgálódásaink legelőjén bemutathatjuk, hogy miben nem szabad a művészi jellegnek nemcsak alapját, de még csak egyik elvi határozományát sem keresnünk. Mindenekelőtt olyan mozzanatokban nem, amelyek nem sajátosan művészi jellegűek. Ezek vagy már mint mindenféle valóságot meghatározó metafizikai vagy mint mindent meghatározó valóság-előtti (tisztá tartalmi, formai vagy alakulati) mozzanatok érvényesek mind a művészet, mind az elmélet és cselekvés világára, a nélkül, hogy sajátosan művészi jellegük volna, vagy pedig nem is érvényesek minden művészi valóságra.

Ilyen az asszociációs tényező. Ez mindenesetre jelentős szerepet játszik az elméleti valóságban, sőt talán leginkább ebben bir a legnagyobb jelentőséggel: *termékeny*, azaz sok más gondolatot és megoldást megindító *gondolat*, *termékeny*, azaz nem nagyon tág körben és mégis sokat kérdő és részben már ezzel is pozitív irányban meghatározó *probléma*, tehát ilyen gazdagon asszociált, illetőleg asszociálható elméleti valóságok nyilván nagy elméleti jelentőségűek. Amde nem minden elméleti valóság ennyire asszociált, sőt el sem birja minden esetben a közönséges asszociációs tényezőt: ilyen maga a sajátmű, teoretikus értelem.

Műalkotásnál is rendkívül fontos az asszociációs tényező, azaz a műnek arravalósága, hogy sok más, rajta már túllévő gondolatot, érzelmet, ideát keltsen: ez az illető mű szellemi gazdagságára vall. Mégsem mondhatjuk azt, hogy mindig az ilyen bonyolultabb, többértű műnek van nagyobb művészi értéke. Vannak nagyon egyszerű dolgok, és pedig nemcsak maga a lélek, hanem ideák is, amelyek művészileg magasabban állnak, szebbek sok más bonyolultabb, több dologgal asszociált ideánál: ezek kevesebb gondolatot és érzelmet keltenek ugyan, de magasab-

bat, tisztábbat, szebbet és ezért maguk is magasabban állnak mint sok, asszociációs lehetőségekben gazdagabb idea; ilyen pl. egy fénysugár, egy színhatás, egy szép hang. Azonkívül van sok olyan tárgy is, amelynek művészi értéke kisebb ugyan egy asszociációs tekintetben gazdagabb tárgynál, de művészi értéke mégis van és sokszor nem is csekély, még akkor is, ha a tárgy egészen elemi és asszociációs kapcsolatokban szegény: ilyen pl. egy színes golyó. Az asszociációs tényező tehát nemcsak hogy nem sajátosan művészi, — hanem művészet-előtti, művészileg semleges — mozzanat, de nem is minden művészi valóságot meghatározó határozmány: hiszen sok művészi jellegű dolgot nem vagy alig határoz meg.

Ezenkívül még az asszociációs tényező relativitása is akadály a művészi érvényességének. A művészi érték a művészi jellegű dologban van, ennyiben objektív, bár legmagasabban, a legmagasabb rangban az isteni ősalanynak határozménye, tehát alanyérték. Ámde a művészi érték ezért csak a művészi dolog értéke és határozménye, amely önmagában művészi, nem pedig a felfogó alanyé, mintha annak felfogása tenné művészivé a művészi dolgot. Már pedig az asszociációs tényező mint az eszmekepcsolódási pontok objektív gazdagsága a művészi dolgokban van ugyan, de a meghatározott asszociációk, eszmekepcsolódások maguk már legalább is ugyanabban a mértékben függének az illető dolgot felfogó és az asszociációt létrehozó alanytól, ennek képességeitől. Ennyire relatív alanyi mozzanatot tartalmazó határozmány mint a művészi valóság alapja és forrása vagy akárcsak egyik alapkategóriája nem állhat meg; ez a művészi valóság és lényeg objektív jellegének megismerésével, egyáltalában annak belátásával, hogy a bizonyos tekintetben ugyan becsülő, értékelő alanyra utaló értékek az értékes dologban vannak, később még világosabb lesz.

17. *A művészet alapja nem az emlékezet.* Az is hosszabb cáfolgatás nélkül bizonyos, hiszen állítani sem szokták, hogy a művészet forrása az emlékezet sem lehet. Az emlékezet hozzátartozik minden tágabb körű szellemi te-

vékenységhez, a gyakorlatihoz csakúgy, mint az elméletihez és a művészihez, a gyakorlat, elmélet és művészet alapja azonban mélyebben van, mint a tárgyi tudattartalmakra vonatkozó emlékezet, és egy mélységben van az emlékezzettel mint a szellemnek időfeletti önmegragadásával.

18. *Az akarat és az értelem sem alapja a művészetnek.* Ugyancsak világos, hogy az akarat vagy az értelem sem alapozza meg a művészetet. Mind a művészi alkotáshoz, mind a műélvezéshez, egyáltalában minden tevékenységhez hozzátartozik ugyan az akarat is és az értelem is, de igazában nem ezek adják meg a művészetnek varázsos jellegét, mert művészi jelleg tekintetében mintegy közömbösek; különben is az akarat a praktikus és az értelem a teoretikus valóságnak alapja.

19. *Az ízlés sem a művészet végső forrása.* Sokkal közelebb férközünk a művészet forrásához, ha azt az ízlésben véljük megtalálni. Az ízlés valóban minden művészet nélkülözhetetlen feltétele, mondhatnók maga a művészi értelem: az ízlés irányítja, szabályozza és megítéli, értékeli a művészi jelleget. De sem közvetlenül nem hozza létre, sem nem hajtja, nem fakasztja ki. Az ízlés aktivítása nem annyira produktív, mint épen irányító és megítélő: ezért nem is az ízlés a művészet végső forrása. Ezt az ízlésnél produktívabb, alkotóbb tényezőben kell keresnünk.

20. *A képzelet sem legmélyebb alapja és forrása a művészi valóságnak.* Így jutunk el ahhoz a mind e felteveseknél jelentősebb elmélethez, amely a képzeletben keresi és véli megtalálni a művészi jelleg alapját és forrását. A képzeletben, tevékenységében és hatásaiban tényleg van mindig valami művészi és mi megszoktuk, hogy minden művészettől fantáziát követelünk. Képzelet nélküli képzőművészet szürke, lapos, alkalmazott geometria, képzelet nélküli költészet száraz, sovány, üres és tudákos, képzelet nélküli zene művészietlen hangsorozat. Minden hasonlatban, minden érzéki mozzanatokon alapuló harmóniában és melódiában, a képzőművészet minden alakjában megnyilvánul a képzelet hatása, sőt már egy színben, egy hangban

is. A képzelet nagyon is produktív, egyenesen az alkotó erő „képfaragó” mozzanata, tehát talán legmélyebb forrása, amint könnyen feltételezhetnők. Igaz, hogy azt is lehetne mondani, hogy a legtöbb fantáziakép nem tisztára művészi, hanem élettel teli tárgy, amely gyakorlati és elméleti mozzanatokat is tartalmaz; mindamellett elgondolható, hogy éppen a képzelet a forrása a fantáziakép művészi mozzanatainak. Hiszen ezenkívül éppen a legmagasabbrendű műfajok már nem is tisztán poétikusoknak, hanem bizonyos tekintetben már élettel teliknek, azaz az élet mindhárom ágát tartalmazóknak nevezhetők, amint látni fogjuk. A művészet bizonyos fokig egyesíthet magában gyakorlati és elméleti elemeket is.

Ilyen körülmények között a képzelet igen jól lehetne a művészi jelleg alapja: kétségtelen, hogy ezzel tényleg igen szorosan és lényegesen összefügg. Vele már belépünk abba a sajátos varázskörbe, amely körülveszi a művészet lényegét és birodalmát: a képzelet maga, meseszerű és meseszövvő lénye már egyik forrása ennek a varázsnak. És mégis a képzelet sem a művészet valódi forrása. Ennek varázsában, még pedig annak legmélyén, lényegében van egy különös megszenteltség, valami egészen bensőséges nemesség és meleg, ami a képzeletben magában még nincs meg. És innen van az, hogy találunk igen magasfokú művészi valóságokat, amelyek voltaképpen majdnem képzeletszegényeknek nevezhetők, mint pl. egy a legtisztább és a legnemesebb értelemben szépnek nevezhető, egyszerűségében nemes lélek. Másrészt a képzelet tevékenysége és hatásai magukban még *hidegek*, nem sugározzák ki a valódi művészet említett szentségét, szent melegét. Hó és jég közepén is élhet és uralkodhatik ez a szent meleg, ahol azonban a művészetből és néha éppen a túlhajtott és egyedüli öncéllá váló képzeleti játékból hiányzik, ott minden kihűl, megfagy és a poézis, azaz itt a művészi jelleg, a művészi valóság magva és bája elvesz. A képzeletnek ahhoz, hogy művészileg gazdag legyen, melegen, művészileg igaznak kell lennie; meg kell lennie benne a művészi életnek, nem elég, hogy csupán ennek csalóka

látszatát varázsolja elénk: az érzelmenek kell benne élnie, műveinek érzelmi hangsúlyuk, érzelmi, hangulati kifejezésük kell, hogy legyen.

21. *A művészet alapja és forrása az érzelem.* Előbbi megállapításunkkal lehullt az utolsó fátyol a művészi jelleg alapja és forrása elől; a képzelet elvezetett ennek a forrásnak közvetlen közelébe, hiszen abból fakad képteremtő ereje. Most belátjuk, hogy a művészi jelentőségű gondolatnál és képzetnél is a képzeleti hatás mozanatain kívül épen az érzelmi hangsúly, az érzelmi kifejezés adja meg a művészi lényegét, a legsajátosabb művészi tényezőt. Ez az érzelmi hangsúly kelti fel érzelműnket, az érzelmi kifejezés ennek a kifejezésnek mint egy bizonyos érzelem hatásának megfelelő érzelmet ébreszt fel bennünk; és lényegileg ebben és csak ezzel kapcsolatban a képzelet tevékenységében is élvezzük az illető gondolat poézisét, poétikus voltát, az illető képzet szépségét, amelyben gyönyörködünk, amelyet csodálunk: a művészi jellegű gondolat, művészi képzet érzelmi hatása forrása művészi jellegének, alapja művészi jelentőségének.

Az érzelem a maga kisugárzó, éltető, fejlesztő természetével igen produktív tényező: a lelki életben övé az ösztönzés, hajtás, mozgatás szerepe a cselekvés úgynevezett motiválásánál: az akarat a közvetlenül ható, az értelem az irányító, de az érzelem a hajtó, legbelső mozgató tényező a lélekben. Az érzelem egyúttal rendkívül eleven és életet fakasztó, meleg és színes erő: belőle fakad a művészi jelleg sajátos varázsa. Legsajátosabban művészileg alkotó és alakító, poétikus az érzelmi tevékenység jellege és így valóban az érzelem a legmélyebb alapja és forrása minden művészetnek. A képzelet ennek az érzelmenek szolgálatában, ettől éltetve hozza létre az érzelmi kifejezéssel átszőtt és így poétikus színt nyert műalkotásokat, az ízlés pedig lényegileg érzelmi ítélőerő, sajátos „érzelmi értelem”, valóban a sajátnemű érzelem sajátos értelme.

Az érzelem és hatása minden poétikus jelleg lényege, magva: a zenei remekmű, egy szép szobor, egy megkapó vers, nagy dráma, szép szín művészi jellegének alapja ér-

zelmi kifejezése, érzelmi jelentése; ez az, ami áthatja, elevenné, „igazzá” és vonzóvá teszi kép gazdagságát és eredetiségét és így annak legmélyebb poézisét, meleg varázsát alkotja. És a szép, nemes léleknek tiszta, harmonikus és vonzó érzelmi élete adja meg igazi szépségét, poétikus jellegét.

Immár eljutottunk a művészet birodalmának legbelső szentélyébe: most azután alaposabban körül kell néznünk és igazolnunk kell, hogy jó helyen járunk. Mert megállapításainkkal szemben az az ellenvetés lehetséges, hogy az érzelem mint a művészet forrása elszubjektiválja és elrelativizálja a művészetet, hiszen az alanynak egyik határozománya, sőt a legváltozékonyabb, abszolút módon talán meg sem határozott oldala. Hogy a szubjektivista és relativista pszichológizmus vádját, amely szerint a művészi jelleg és értéket az egyéni érzelem szeszélyének, változó önkényének szolgáltatjuk ki, elhárítsuk, most a művészi jelleg tárgyi meghatározottságának vizsgálatára térünk át: végül belátjuk azt is, hogy a művészet objektív és abszolút meghatározottsága, tárgyi jellege egyáltalában nem ellenkezik érzelmi forrásával.

HARMADIK FEJEZET

A szépség mivolta

22. *A szépség feltűnése.* A körülöttünk lévő tárgyak egy részét azzal a jelzővel illetjük: szép. Ez a jelző egy fajta értékelést fejez ki, állásfoglalást a tárgy jellegéről, egyúttal persze annak reánk gyakorolt hatásáról. A szép jelzöt egy sajtáságos *tetszés* alapján mondjuk ki. Ez a *tetszés* egy különös, irracionális, azaz lényegében nem értelmi állásfoglalás; lényegében érzelmi értékelés, megítélés ez, amelyet azután tőlünk telhetőleg értelmileg is megkísérlünk támogatni, megfogalmazni és indokolni. Legmélyebb mivoltában azonban mindig érzelmi állásfoglalás marad a *tetszés* és vele a szépség megállapítása.

És mégis: ez a szépre irányuló tetszés nem önkényes. *Elismerés* nyilvánul meg benne. Elismerése egy felfogásunkon és megállapításunkon kívül, attól függetlenül adott jellegnek. És épen ezért ennek a jellegnek egyetemes elismertetést is kívánunk, a szépség megállapítását úgy mondjuk ki, hogy azt mindenkinek el kellene ismernie, ha olyan tárgyilagosan, elfogulatlanul nézi a szép tárgyat, mint mi. Sem kellemességi, sem hasznossági szempont nem befolyásol ennél a tetszésnél: ennyiben teljesen igaza van Kant megállapításának, hogy a szépség érdek nélkül és egyetemesen tetszik. Hogy azután kapcsolódhatik, sőt rendszeren kapcsolódik-e a szépség a kellemességgel, más kérdés, amelyet később vizsgálhatunk meg.

A szépséget elsősorban az úgynevezett művészi emberi alkotásokon találjuk meg, de felfedezzük a természetben is, és magában a lélekben szintén megállapíthatjuk. Szép lehet egy szobor, egy ruha, egy költemény, egy táj, egy szárny, egy növény, egy mozdulat, egy jellem stb.

Az a kérdés, mi mind ezekben a közös vonás, közös jelleg, ami őket, bár nagyon különböznek egymástól, alapjában hasonló módon tetszővé, széppé teszi? Erre a kérdésre már sok, egymástól nagyon különböző választ adtak.

23. *A szépségnek, mint az eszme anyagi megjelenésének az elmélete.* Híres az a tanítás, amely szerint a szép az anyagi jelenségen átsugárzó, a megjelenő idea. Hogy ezt a mondást megérthessük, tudnunk kell, hogy eredetét a platoni tanításból veszi. Platon feltevése szerint minden dolog, különösen pedig a világban található valóságok örök ösképei, az örök lényegeket vagy ideákat, egy világfölötti szférában változhatatlanul fennállanak. A világi valóságok ezeket az ideákat utánozzák, valamiképpen ezek hasonlóságára vannak alkotva. És így az ideák bizonyos értelemben megjelennek, keresztülszillognak az őket utánzó valóságokban. A szépség e szerint a valóság fátylán keresztülsugárzó, platoni értelemben vett idea volna.

Ez a meghatározás, mint már a platoni idea maga is, eléggé határozatlan és a képzelet számára eléggé vonzó: ezért nem egy követőre talált. Igen ám, de mit értsünk

rajta? Közelebbi vizsgálatra ez a meghatározás valóban igen homályosnak mutatkozik. Ez a homály elsősorban magával a platonai idea fogalmával függ össze.

A platonai idea maga, amint már mondtuk, meglehetősen határozatlan és többértelmű. Kimutatható, hogy fajmeghatározó jellege és egyes esetekben jelentkező aktivitása részben a természeti erő közelébe hozza. Legegészségesebb továbbfejlesztése kétségkívül az volt, amely Isten örök eszmevilágává alakította át az ideák világát: ilyen értelmezést adtak az egyházatyák, majd a középkori filozófusok a platonai ideának. Ezenkívül még a továbbfejlesztésnek egy harmadik útja kínálkozott értékelméleti és egyoldalúbban formalisztikus, logikai irányban: az újkor leginkább ezt a két utolsó lehetőséget választotta. Így nyeri Hegeltől az idea fogalma újabb, a hegeli intellektualizmus következtében némileg egyoldalú, erősen formális jellegét, sajátos logikai aktivitással kapcsolatban; így válik a szép mint az idea megjelenése, az érzéki valóság fátylán át való keresztülcsillogása, kisebb értékű előfutárjává a végső értékkel felruházott igazságnak, mint a fátylától megszabadított, tiszta ideának; és így lesz a művészet kevésbé értékes átmenet az igazság felfogásában annak valódi és végleges, *fogalmi* felfogásához. Ezzel természetesen elveszett a szépnek és a művészetnek autonóm, sajátos jellege és mindkettő, legalább a hegeli elmélet tendenciája szerint, eltorzul és veszít méltóságából.

Az idea megjelenésének, az anyagon való átsugárzásának semmiféle alakját nem fogadhatjuk el a szépség elégséges magyarázatának: mert nemcsak a hegeli értelmezésben, de Baumgarten tanításában, az érzékileg szemlélt tökéletes alakjában, sőt még talán Szent Tamás sokban hasonló resplendentia formae fogalmazásában is a szépség valamilyen tökéletes, abszolút, felsőbbrendű lényeknek alsóbbrendű, zavarosabb, fátyolozott, tükröződő megnyilvánulása: ez pedig ellenkezik a szépség autonóm és abszolút természetével és a jóval és igazzal egyenlő méltóságával. A szépségnek, mint az eszme megjelenésének, határozatlan tanítása tehát mindenféle határozottabb

alakjában ellenkezik a szépség természetével és ezért nem fogadható el. *Értékes vonása*, amely a szép tárgyában mintegy sejtelmesen megnyilvánuló erőre, varázssra és mélyebb jelentésre utal, a szépség vonzóságának, valamint szimbolikus mivoltának kategoriáiban, továbbá a szépségnek érzelmi kifejezésében és hangsúlyában helyes és pontos fogalmazást nyer.

24. *A szépségnek, mint a változatosságban megnyilvánuló egységnek a meghatározása.* Megpróbálkoztak az-
zal a válasszal, hogy a szépség egység a változatosságban, a sokaságban. Ez a meghatározás, amely szintén a platoni filozófiából ered, sok esetben annyiban találó, hogy tényleg vannak szép tárgyak, amelyekben valamilyen sokrétűség valamiképpen egységbe van foglalva és a tárgy szépsége legalább részben ettől az egységtől származik. Így azután ez a meghatározás is kielégített egyeseket, főleg az erősebben formalisztikus hajlandóságúakat, hiszen maga is igen formalisztikusan hangzik, annyira, hogy csaknem feloldani látszik a szépséget a logikumban.

Alaposabb vizsgálat után azonban ezt a meghatározást sem tarthatjuk fenn. Elsősorban meglehetősen üres. Egység a sokaságban igen különbözőképpen képzelhető: így például mint valami egyetemes összefüggés logikai egysége vagy mint egy halmaz matematikai egysége, sőt mint a tiszta hasonlóság tartalmi egysége. Mivel pedig ennél a meghatározásnál a kutatók szeme előtt mégis csak leginkább valami formalisztikus egység lebeg, ez a felfogás is eltorzítja a szépséget.

És végül még téves is ez a meghatározás, legalább szokásos értelmében: mert pl. egy logikai rendszer a benne lévő összefüggések legszorosabb egységétől sem válik még valóban széppé, legfeljebb valami igen szürke, vértelen, másodlagos értelemben, nem a művészi szépség teljes jelentésében. Legjobb esetben is csak a szépség halvány nyomát, nem pedig teljességét találhatjuk meg az ilyen esetekben, gyökerét tehát itt nem kereshetjük; és ha néha egy tudományos rendszer architektonikus vagy másfajta szépségét oda állítják is a szépség mintaképeül, ez nem

a meghatározás helyességét igazolja, hanem a szépség elferdítését mutatja, mert ez a példa a szépségnek az élet egy másik területén, a valóságnak egy másik fajtájában feltűnő halvány visszatükröződését mint a szépség teljességét tünteti fel, valójában tehát mégis azt a másfajta, példánk esetében a teoretikus valóságot tiszteli úrként és a szépséget mindenestül a szerint fordítja el.

Ez a meghatározás tehát formalisztikus értelmezésben nem áll helyt, de az egység és a sokféleség bármi más értelmezése esetében sem elégséges, mert szűk, és ha egyetemes érvényességűnek, minden szépség tulajdonságának valljuk, hamis: hiszen szép lehet egy egészen egyszerű, elemi tárgy is, például egy szín, egy hang, egy egyszerű, semmiképen sem bonyolult érzelem; később pedig arra is kénytelenek leszünk következtetni, hogy az őszépség maga nem lehet más, mint Istennek bizonyos értelemben vett, teljesen egyszerű lényege. Így ez a meghatározás is elesik. Némi igazság azonban ebben a meghatározásban is van, amint később meglátjuk; a benne lévő igaz mag az egységesség és a szervesség művészi kategóriáiban teljes érvényre jut.

25. *A szépség alakulati jellege.* A szépség jóval egyszerűbb, mint ahogy ezek az aránylag bonyolult meghatározások kívánják. Ha alaposabban körülnézünk, belátjuk, hogy a szépség sokkal nagyobb területen érvényes, semmint közönségesen gondolják. A legegyszerűbb természeti és kultúrjelenségek is úgyszólván mind magukon viselik a szépség bélyegét, amint a finomabb érzékű megfigyelő hamar észreveszi; és ha egészen elfogulatlanul, tiszta „szellemszemekkel” nézhetnénk, szépnek találnánk minden valóságot, annyiban, amennyiben pozitív, nem fogyatékos. Sőt már a metafizikai alapvetésben említett valóság-komponensekben is megtaláljuk a szépséget. Hiszen sok geometriai alakzatot általánosságban szépnek tartanak, annyira, hogy pl. Hogarth, amint tudjuk, a szépség alapját a hullámvonalban, tehát egy tiszta, „valóság-előtti” geometriai alakulatban vélte megtalálhatni. A mértani alakzatokat bizonyos értelemben kétségkívül szépek-

nek nevezhetjük és minden matematikai tárgyban találunk olyan mozzanatokot, amelyek a legvalódibb szépség-határozmányokhoz lényegileg hozzátartoznak. Így lassanként belátjuk, hogy az alakulat a szépség alapja, sőt hogy a szépség azonos az alakulattal.

A „valóságelőtti”, matematikai alakulat, a sajátos alakulat, azonban a szépségnek csak egy kezdetleges, nem teljes fokán van, vagy másképen tekintve a teljes szépségnek csupán nyomát mutatja. Ez a sajátos alakulat határozza meg a nem művészi, nem poétikus valóságot, tehát az életnek gyakorlati oldalát, amelyben az akarat uralkodik és az alakulat csak alárendelten, az épen bemutatott sajátos fokon van; ugyanígy áll a dolog az elméleti valósággal, amelyben az értelem uralkodik. Mindkettőnek van valami szépsége, hiszen láttuk, hogy a tudományos rendszer szépségét például is vették: szépségüket a bennük mint valóságban mindig meglévő sajátos alakulat adja meg. Ez a szépség azonban még *szürke, üres, halavány, élettelen*: és ez összevág azzal, hogy itt az alakulat még alacsony fokon áll.

26. *A művészi szépség sajátnemű alakulati jellege.* Az igazi, a teljes, az eleven szépséget az alkotások, a művek körében találjuk meg; megtaláljuk ezért minden étellel teljes valóságban is, mert ennek mindig van alkotás-oldala. Az ilyen alkotásokat műalkotásoknak nevezzük. Minden igazi, teljes szépség művészi alkotáson vagy ennek létesítő okában nyilvánul meg: művészi alkotás minden emberi műalkotás, de alkotás és műalkotásnak tekinthető minden szép természeti tárgy; végül pedig a szép jellem, szép lélek maga a műalkotó erő.

Mi az, ami ezeket az alkotásokat, illetőleg magát az alkotót széppé teszi? Előttünk van Michelangelo Mózese. Ezen pl. a nagyszerű rajz és ennek anyagi kitöltése, a térbeli alak ragad meg a maga *egységességével, teljességével, szervességével*. Ugyanezek a vonások egy dallam szépségén is feltűnhetnek mint annak lényeges mozzanatai. Ezek a mozzanatok sajátnemű alakulati vonások: az az alakulat jellegét mutatják magasabb, teljesebb, ele-

venebb fokon, mint a matematikai határozmányok. Valóban: az egységesség, összhang, szervesség, teljesség rendkívül érdekes rokonságot mutatnak az egységgel, egyenlőséggel, egésszel stb.; az utóbbiak pedig a sajátos matematikai alakulatok. Próbáljuk csak a műalkotást, pl. a Mózes-szobrot, mint valóságot, szétfejtteni valóságelőtti mozzanataira: akkor az egységességből pusztá egység, a teljességből pusztá egész, az összhangból, amennyiben marad belőle valami, egy fajta egyenlőség lesz; a felsorolt sajátmű alakulati vonások eltűnnek és helyettük, sőt belőlük pusztá matematikai, sajátos alakulatok maradnak meg a tárgy minőségi és formális mozzanatai mellett. A metafizikai alapvetésben tényleg azt láttuk, hogy a sajátmű fok csak a teljes valóságban nyilvánul meg, a szétfejtett valóságmozzanatok egyenként mindig csak sajátosak.

Fontos eredményünk az, hogy a művészi, „igazán” szép tárgyak lényeges művészi vonásaiban felfedeztük a sajátos, matematikai alakulatokkal rokon, de élettellel teljesebb, gazdagabb, szellemibb jelentésű vonásokat, a sajátmű alakulati jelleget. Ez minden „igazi” szép, azaz művészi valóság lényege.

A Mózes-szoborban nemcsak az alak egységessége, szervessége stb. szép; mindezek fölött, legbensőbben szép, megragadó az alak kifejezése, lelki kifejezése: ebben pedig az, ami leginkább mint szépség ragad meg, az *érzelmi kifejezés*, a méltóság, nemesség, érzelmileg is kifejezett akarati erő és maga az érzelmi erő, a nemes harag kifejezése. Most tehát az érzelmi kifejezést fedeztük fel a teljes vagy művészi szépség lényegében; a szép lélekben is az érzelmi élet és kifejezés a legsajátszerűbben szép. Mivel pedig az érzelemben az egész lélek megnyilvánul és az érzelmi kifejezés az egész lelki, szellemi kifejezést meg tudja mutatni, ezen az érzelmi kifejezésen keresztül az egész lélek és élet a *szépség jellegében* jelenik meg; de nem mint valami kisebb értékű közegeen átsugárzó tökéletesség, hanem magának a szellemnek, az életnek és a valóságnak egyik a többi oldalakkal teljesen egyenlő ér-

tékü oldalában, megnyilvánulásában. Érzelmi kifejezés minden, a legegyszerűbb műalkotásban is van: egy szép golyónak, színfoltnak is igen jelentős érzelmi kifejezése van. — Természetes, hogy a műalkotásban pl. értelmi jelentés is van, amely szépségét szintén befolyásolja: ilyen a Mózes-szoborban is megnyilvánuló Mózes-fogalom, a Mózes-eszme racionális oldala. Ez a műalkotásnak, amely *teljes valóság*, sajátos formai mozzanata és mint ilyen teljességéhez feltétlenül hozzátartozik. A műalkotás szépségének magvát, lényegét azonban, amelyet itt fel akarunk deríteni, nem az értelmi, hanem épen a vázolt érzelmi kifejezés és jelentés alkotja. Az is előfordul, hogy egy műalkotás érzelmi jelentését csak az értelmi jelentés megértésén keresztül tudjuk megragadni: de szépségének lényege ekkor is ez az érzelmi jelentés és kifejezése.

Ez az érzelmi kifejezés megint nem más, mint saját-nemű alakulat, amint maga az érzelem is saját-nemű alakulat. Hiszen *az összhang, az egységesség, a szerves tagozódás és alakulás* — illetőleg ellentéteik — *az érzelemnek a lélekben is jellemző vonásai*; és épen az érzelmet jellemzik ezek a vonások sajátlagosan a lélekben, és az egész lelket leginkább a benne lévő érzelmi komponens következtében jellemzik.

Most már csak az érzelem saját-nemű alakulati jellege és a sajátos matematikai alakulat között mutatkozó szakadékot kell áthidalni, hogy megállapításaink mindenben összevágjanak. Mi rokonsága lehet a meleg, irracionális érzelemnek a rideg, racionális matematikával? Itt csak néhány utalásra szorítkozunk, mert ennek a kérdésnek részletes vázolása a matematika módszer- és lélektanának ismeretét is megkívánja. Tehát csak ennyit: a matematikai alakulat sajátos, nem saját-nemű; azaz vázszerű, szürke, nem eleven, szemben a saját-nemű alakulattal. Mint sajátos alakulat nem is a művészi valóságban jelenik meg — csak ha ezt szétfejtjük —, hanem a gyakorlatban vagy az elméletben; és mi főleg az utóbbiban vizsgálhatjuk legjobban. Itt azonban az alakulat az elmélet, a saját-nemű érte-

lem körébe kerülve, ahhoz igazodik, tehát persze nincs meg a sajátnemű alakulat meleg, eleven, színes jellege.

De megmaradt belőle valami: a „kerek“, alakítható természet. A matematikai képesség is *konstruktív, alakító, kibontakoztató*, szemben a többi, legjellegzetesebben értelmi, elméleti munkával, amely *elemez, visszavonatkoztat, redukál*, de nem konstruál. Ez a matematikai konstruálás, alakítás, hasonlóan a gyakorlati szervezéshez, teljesen tükre, bár vázszerű tükörképe, majdnem azt mondhatnók, hogy röntgén-képe, az alkotó érzelem egységesítő, szervesen kibontó, összhangba hozó tevékenységének, akár magában a lélekben, akár a mű alkotásánál. Az elméleti matematikai képesség és tevékenység a meleg művészi, sajátnemű érzelmi képességtől és tevékenységtől nincs messzebb, mint az egység, egész, egyenlőség az egységességtől, teljességtől, összhangtól: ez utóbbiak pedig művészi alapkategóriák, a sajátnemű szépség kritériumai, amelyeknek az érzelemmel való kapcsolatát már felfedtük. Nagyon sok és mély kapcsolatot lehet itt meglátni; minden részletet nem ismertethettünk itt, de a bemutatottak alapján talán joggal mondhatjuk, hogy állításunk nem alaptalan, önkényes összetoldozás, különösen akkor, amikor a tárgy lényegében adott *különbségeket* is teljesen elismerjük és magunk is szigorúan megkülönböztetjük: hiszen majdnem inkább az a vád érhetne, hogy a kelletténél több megkülönböztetést teszünk, semmint kevesebbet, mindenestre többet, mint rendesen szokás.

És végül még egyre hívjuk fel a figyelmet. Az élet három tartománya — cselekvés, tudomány, művészet — közül kétségekívül a művészeté a legcsodálatosabb. Nyugodtan mondhatjuk, hogy ennek a tartománynak varázsos jellege van: mindenki, aki fogékony a művészet iránt, megérzi ezt. Ez a varázsos jelleg minden igazi, teljes, eleven szépségben, azaz művészi természetben megnyilvánul.

Mit jelent itt a varázsos jelleg? Mondhatni, hogy egy sajátságos irrealitást jelent: innen a művészet irrealitásának már ismertetett tanítása. Tudjuk, hogy ez az irrealitás semmiképen sem értelmezhető valami lefokozott való-

ságnak. Ez már azért sem állhat meg, mert hiszen egész természeti és kulturális életünk művészettel van teleszőve. Ámde a közönséges életben mutatkozó művészettel szembeállított tisztább és koncentráltabb műalkotás sem kevésbé valóság, mint mindennapi életünk, csak attól különböző. Az ilyen valóság sokszor talán nem annyira sokoldalú, mint a mindennapi élet realitása, mégis inkább gazdagabb és szellemibb és így nagyobb realitású, semmint kevésbé reális, még ha alkalmilag könnyebb, légiesebb is.

A művészet realitása nemcsak általában szellemibb, hanem bensőségesebb, lelki is a közönséges életnél. És ha valóban és hiánytalanul művészi ez a realitás, akkor tisztább is a mindennapi életnél; sajátos és rendkívüli érzékenységet mutató szent levegője van.

A művészi jelleg varázsa tehát igazában nem irrealitást, hanem a közönséges élettel szemben más realitást mutat: ez a más realitás erősen vonzó, érzelmileg ható, ebben rejlik varázsa. A lélekben pedig épen az érzelem a vonzó — vagy ha fogyatékos, visszataszító — tényező; a művészi varázs érzelmi hatása pedig érzelmi hangsúlyából, kifejezéséből fakad. A szépség, a művészi jelleg varázsa tehát lényegében nem más, mint az érzelmi kifejezés vonzósága, és a művészi jelleg irrealitása, azaz más realitása nem egyéb, mint a művészi tárgy intenzívebb, esetleg egyoldalúbb érzelmi hangsúlya, érzelmi kifejezősége.

Most már összefoglalhatjuk eredményeinket, amelyek a szépség alakulati és a művészi szépség sajátmű alakulati, azaz érzelmi kifejezés-jellegét biztosítják. Minden valóság, amennyiben legalább sajátos alakulata van, legalább utal az igazi, sajátmű szépségre, halványan, szürkén, „nyomokban” szép.

Az igazi szépség annyiban van meg a valóságban, amennyiben az művészi: az ilyen telt, élő szépet művészi valóságnak nevezzük, akár a természetben, akár az ember alkotásai között találjuk. És minden ilyen szép tárgyban az *alakulat dominál*, még pedig magasabb fokon, mint alamilyen a közönséges matematikai alakulat van. A mű-

vészi kategoriák vizsgálatánál újra és még jobban látni fogjuk, hogy azok sem nem elsősorban tartalmiak, sem nem elsősorban formaiak, hanem a harmadik ösmozzanatnak, az alakulatnak jellegét mutatják, még pedig kiteljesedve: ezek a kategoriák a legmagasabb fokon lévő alakulatok, azaz sajátnemű alakulatok: ilyen pl. az említett szervesség, összhang, teljesség, egységesség. Az élő, a teljes, a gazdag, a mély, a tartalmas, tehát a valódi szépség, az, amit elsősorban szépnek nevezünk, sajátnemű alakulat, olyan *valóság*, amelyben van ugyan sajátos tartalom és forma, de amelyben az alakulat dominál. Ez a szépség nem más, mint az élő, mély, gazdag érzelmi valóság és annak hatása és kifejezése: az érzélem pedig szintén alakulat, magasabb rangban, úgy mint a magasabb rangú tartalom akarat és a magasabb rangú forma értelem.

Ez megegyezik azzal a belátásunkkal, hogy a művészet forrása mindig az érzélem, a művészi tevékenység elsősorban érzelmi és a műalkotásban nem az egyetlen, de a leglényegesebb mozzanat az érzélem hatása és kifejezése. Mindez egybevág: a teljes, élő, gazdag szépséget kimeríti a művészi valóság és minden művészi valóság szép, a kettő tehát egy, köre egy és lényege különbség nélkül azonos; művészi valóságon itt természetesen nemcsak a világban található, hanem az isteni valóságot is értjük. És a művészi szépség nem más, mint a valóságos, sajátnemű érzélem maga avagy ennek tevékenysége vagy alkotása, mindez pedig a sajátnemű alakulat teljes köre.

Most már azt is belátjuk, hogy a szépség ösmozzanat és nem határozható meg magasabb, alapvetőbb határozmányokkal, csakis megmutatható és körülírható. Belátjuk egyúttal nagy, egyetemes világ- és életjelentőségét és az életben mindenütt való megjelenésének alapját.

Még egyszer ismételve és összefoglalva: a teljes vagy művészi szép, amely a művészi valósággal azonos, az érzélem ill. ennek tevékenysége és alkotása, a valóságnak az a fajtája, amelyben szemben az akaratot uraló gyakorlati és az értelmet uraló elméleti valósággal az érzélem uralkodik: ez a poétikus, a sajátnemű alakulati valóság.

27. *A szépség egyetemes érvényűsége.* Eddigi megállapításaink most már megengedik, hogy a szépség természetére vonatkozó, néhány kiegészítő megállapítást rövidebben is megtehessünk. Említettük, hogy a szépség halványabb, sajátos fokon minden valóságot, teljes sajátnemű fokon minden műalkotást és minden étellel teljes, azaz olyan valóságot meghatároz, amelynek van gyakorlati, elméleti és művészi oldala. Ez a megállapítás egyszerűen folyik abból a meghatározásból, hogy a halvány, legáltalánosabb értelemben vett szépség a sajátos, a teljes, művészi szépség pedig a sajátnemű alakulattal azonos. Így mindaz a dolog, amelynek sajátos ill. sajátnemű alakulata nem hiányos, halványabb ill. teljes fokon, művészi értelemben szép; és amennyiben szépsége fogyatékos, a tárgy valósága is hiányos, mert a sajátos ill. sajátnemű alakulat a tárgy valóságának egyik oldala, egyik komponense. Az alakulat, amint tudjuk, a valóság felsőbb rangjaiban az érzelem, a legalacsonyabb rangban, a tiszta tárgyak világában pedig érzelmi kifejezésű érzelmi hatás. És valóban azt látjuk, hogy minden, ami van, annyiban, amennyiben van, tehát nem hiányos, legalább sajátosan szép; ezt a szépség iránt eléggé érzékeny egyén közvetlenül belátja, érzi.

28. *A szépség objektivitása.* Az is világos, hogy a szépség lényegileg a szép dologban magában van és a felfogó alanyba csak a dolog valamiféle alkalmas felfogásával kerül; természetes, hogy maga az alany is szép lehet és mint ősalany tényleg végtelenül szép, mint másodrangú alany pedig, ha alanyértéke van, alanyként, különben csak tárgyként szép. Hogy a szépség a vázolt értelemben „objektív”, azaz a szépnek mondott dologban magában van, szintén egyszerűen adódik abból, hogy nem más, mint az illető dolog alakulata: és a szépben mutatkozó szubjektív mozzanat épen a reális alakulatnak, az objektív szépségnek felfogása a felfogó és becselő alany részéről. Hogy nem az alany teremti a csupán felfogott — nem magateremtette — tárgy szépségét, azt onnan tudjuk, hogy a szépséget először is természet szerint mint a tárgyhöz

tartozót ismerjük meg és elfogulatlan, természetes állásponton ilyennek is ismerjük el, másodszor, hogy a különböző felfogó alanyok a szépet viszonylag majdnem egyenlő és összehasonlítható, sőt fejtegetés és vitatkozás révén kiegyenlíthetőnek tartott módon fogják fel.

Hogy a szép mint érzelmi kifejezés vagy érzelmi hangsúly is objektív, semmi nehézséget nem jelent, hiszen a szép tárgy szellemi hatás, műalkotás, amely alkotójának bélyegét, elsősorban pedig érzelmi meghatározásának képét természetesen magán viselheti és viseli.

29. *A szépség abszolút meghatározottsága.* A szépség abszolút módon, egy összszépségtől függően van meghatározva. Ez is „metafizikailag” tüstént kiviláglik a szépség alakulat-lényegéből, mivel az alakulat, mint a valóság egyik alapmozzanata, abszolút módon függ az ősi, első valóság ősalakulatától: ez az alakulat első rangja, Isten alakulata.

Különben is világossá válik a szépnek abszolút meghatározottsága, magából a szépnek értelméből. Mindenki, aki egy dolog szépségéről mással értelmes fejtegetésbe vagy vitába bocsátkozik, eo ipso elismeri minden szépségnek ezt az abszolút, egy összszépségtől meghatározott, rangban, fokban meghatározott lényegét; mindenekelőtt természetesen elismeri a szépség ilyen voltát minden „szépségtanító” vagy művészetfilozófus, akinek van elég bátorsága vagy vakmerősége ahhoz, hogy tételeit másokkal elfogadtatni kívánja. Ezenkívül magának a szépnek lényegéből közvetlenül bizonyos, a szép érzelmen alapuló felfogásában érezhető, hogy a szépség nem valamilyen önkényünk-től függő határozomány, hanem abszolút módon meghatározott és minden önkényes elferdítéssel vagy összezavarással szemben rendkívül érzékeny, könnyen megsérthető lényeg.

Sokszor idézik azt a mondást, hogy az igazság útja éles, mint a kés pengéje: lezuhanunk róla, ha csak egy hajszálnyit is eltérünk. A tett embere is jól tudja: a tett eredetileg szabad ugyan, de adott esetben egy bizonyos cselekedet számára nincs sokféle lehetőség, hogy az a tett

teljesen jó és helyes legyen. Aki azonban mindhárom területet egyformán vagy legalább is mindegyiket eléggé ismeri, annak talán azt kell mondania, hogy legérzékenyebb a művészet világa minden relativisztikus, önkényes művészi alkotással vagy művészetelméleti felfogással szemben.

Valóban, mindhárom élettartomány a maga külön módja szerint abszolút elvektől van meghatározva: ez az abszolutizmus azonban, amelyet az értelem az igazságra vonatkozóan hűvösen ítélve lát, az akarat szintén úgyszólván hűvösen létesít és fenntart, mégis talán a művészet világában a legérzékenyebb; épen azért, mert nagyon intenzív és bensőséges módon, az érzelem törvényei szerint van meghatározva és válik tudatossá. Ahol a kedvezően fennálló viszonyok között még teljes tisztaság és összhang uralkodik, ott egy apró mozzanatban való eltérés, amely önmagában jelentéktelennek tűnhetik fel, az egész műalkotásban vagy a művészi életben általában olyan hibás hangot pendíthet meg, hogy az egésznek tisztasága és összhangja menten tönkremegy. A szépségnek erre a gyors pusztulására például szolgálhat egy festmény, amelyben egy távolsági arány indokolatlanul rossz, vagy egy akkordban lévő hibás hang, vagy egy szép női arcon megvillanó, féktelen szexuális vágyat eláruló vonás. Ilyen külsőleg apró eltérés vagy változás néha egyenesen megmérgezheti a műalkotás egész szervezetét, még az önmagában értékes többi művészi mozzanatot is, mert a velük való diszharmónia folytán az egész mű keretén belül negatív irányba terelheti, elváltoztathatja őket. Egy ilyen hibás hang nemcsak a már hangoztatott művészi varázst pusztíthatja el és fordíthatja kijózanító prózaisággá, közönségességgé, hanem sokszor épen *különben nagyértékű művészi környezetben*, szervezetben egyenesen sivárságot terjeszt, feldúlja azt, és ilyen módon annál erősebben hat a felfogóra, minél inkább felemelte a mű értékes oldala.

Mindebből világosan látható, hogy itt a vezető szerep lényegileg a rendkívül finom és érzékeny, értékében, azaz

tökéletességében, vagy hiányosságában szintén abszolút módon meghatározott *érzelmi életé*, még pedig ennek teljes realitásában, tehát sajátnemű valóságában és teljességében. Ezé és nem a sokkal kevésbbé érzékeny, csupán a vele kapcsolatban lévő érzélem érzékenysége miatt kényes képzeleté a vázolt határtalan érzékenység, és ez az érzékenység okozza az érzélem reakciójának óriási ellentéteit olyan eltérések esetében, amelyek például az értelem számára, ha az kissé könnyelműen bírál, racionális szempontból gyakran egészen csekélyeknek látszanak. A művészet világának varázsa a legbensőségesebb, legmelegebb lelki erőből, az érzelemből fakad és ennek finomságától örökli kényes voltát.

Az előbbi vizsgálódások arra a kérdésre is feleltek, vajjon lehet-e az érzélem abszolút és objektív értékelés alapja és ilyen módon értékelő tényező, értékelő erő: kimutattuk, hogy nem kevésbbé erősen és élesen van meghatározva, mint akár az akarat, akár az értelem. Az a körülmény is, hogy a művészi érték belátásához annak közvetlen átélését, még pedig megérzését kívánjuk, egybevág az érzélem értékelő szerepével minden művészi dolognál. Az igazság felfogására és értékelésére viszont a közvetlen értelmi megismerést tartjuk szükségesnek, a jó értékelését főleg akarati felfogással és állásfoglalással érhetjük el; különben mindezeket az értékeket, a művészt sem véve ki, csak elhisszük és ennek az alapján egyszerűen elfogadjuk. És ha az érzélem helytelenül értékel és maga is helytelenül határoz meg, jár el, nem kevésbbé szigorúan ítéljük meg mint az akaratot, amely szándékoság és tudatosság nélküli helytelen értékelésnél vagy cselekvésnél hibát követ el avagy szándékos és tudatos értékelles cselekvés esetében — ide tartozik a szándékosan értékelles értékelés is — vétkezik, vagy az értelmet, amely tudatosság nélkül helytelenül értékelve vagy eljárva téved és tudatos értékelles értékelés és eljárás esetében hazudik, s azt mondjuk, hogy a tudatosság nélkül helytelenül értékelő és cselekvő érzélem csalódik és

a tudatosan értékellenesen eljáró érzelem csal.⁸ És ez a tudatos vagy nem tudatos fogyatékoság ugyanannyira fontos, mint az akaratnál és az értelemnél.

30. *A szép és a kellemes viszonya.* A szép tehát az alakulatnak, egyúttal az érzelemnek és az érzelmi kifejezésnek, abszolút módon meghatározott, tárgyi jellege: meghatározottsága nem tőlünk, véges alanyoktól, hanem az abszolút ősalanytól, Istentől függ. Ezzel szemben van érzelmünknek és a tárgyak érzelmi jelentőségének egy reánk vonatkozó, bizonyos értelemben tőlünk egyénileg függő, ezért nem is abszolút, hanem relatív, és nem a tárgy objektív lényegéből, hanem hozzánk való egyéni viszonyából folyó, tehát nem objektív, hanem szubjektív meghatározottsága: ez a kellemesség. A kellemesség egyéni érzelmi életünknek és a tárgyaknak egyéni érzelmi életünk szempontjából való jelentőségének sajátos, egyénileg változékony, örömes-fájdalmas jellegű érzelmi színe: kinek-kinek az kellemes, ami neki és pedig érzelmének egyénileg megfelel. Azon, hogy valakinek mi legyen kellemes vagy hogy általánosságban mi kellemes, bizonyos határok között senki józanul nem vitatkozhatik.

Igen érdekes jelenség azonban, hogy még a tőlünk függő relatív jellegű kellemesség sincs korlátlanul relativisztikusan meghatározva. Még itt is vannak abszolút határok: *a kellemesnek is az abszolút értékek, főképen a szépség szerint kell igazodnia.* Innen van az, hogy egyrészt ugyan a kellemes terén rendkívül tág teret engedünk az egyes személyek ízlésének különböző egyéniségüknek megfelelően, és eszünkbe sem jut azt követelni, hogy valami, ami egyeseknek és például magunknak is kellemes, mindenkinek kellemes legyen, másrészt azonban megkívánjuk, hogy a kellemes abszolút módon is értékes legyen, jó, igaz és főként szép, nem pedig fogyatékos,

⁸ Ez a csalás, valamint az értelemnek előbb említett hazugsága, nem azonos az akarat csalással és hazugsággal, csak hasonlít hozzá: e hasonlóság miatt választottuk az aránylag legalkalmasabb kifejezéseket az érzelem, ill. az értelem tudatosan értékellenes eljárásának jelölésére.

rossz, hamis, rút: épen ez utóbbi esetben ítéljük az abszolút módon értékellenest szubjektíve kedvelő, becsülő alanyt, itt elsősorban érzelmét igen szigorú meghatározással *perverznek*.

Látjuk tehát, hogy még az úgynevezett relatív értékek sem léphetik át büntetlenül az abszolút értékektől vont határokat; azaz nem tehetik ezt a nélkül, hogy meghatározójukat fogyatékosnak, elferdültnek bélyegezzék. Kis, egy-egy teremtetett alany részére és többnyire ettől magától vont köröket alkotnak az abszolút módon értékes dolgok birodalmában, de ennek területét elmarasztaló ítélet nélkül el nem hagyhatják. Az abszolút értékek területe viszont teljességgel változhatatlanul, szilárdan van meghatározva, ahol minden dolognak megvan saját, el nem mozgatható helye, foka, rangja. Így van ez a szépségnél is, amely a kellemessel szemben *minden* egyénileg különböző szellem számára *egyformán* érvényes: minden szépet mindenkinek szépként kell elismernie, mert különben azt, aki nem fogja fel, fogyatékosnak, az illető tekintetben „szépségvaknak” bélyegzi meg.

31. *A szépség rangjai.* A szépség abszolút volta a végtelen szépségtől való meghatározottságára utal. Ez, az isteni őserzelem: az egyetlen abszolút módon meghatározó, tehát önmagában és a szó szoros értelmében abszolút szépség. Ez határoz meg minden további, rangban későbbi szépséget, mind a teremtetett érzelem második rangbeli, de még mindig tiszta lelki szépségét, amelynek már a legkülönbözőbb fokai és nemcsak magasságban, hanem „szélességben” vett legkülönbözőbb specifikus fajtái vannak, mind a hasonlóképen sokféle harmadik rangbeli, tiszta tárgyi szépséget, a passzív ideák, eszmék, képzetek szépségét.

32. *A szépség viszonya a jóshoz és az igazsághoz.* Úgy amint a szépség lényegében egy az alakulattal, a jószág a tartalommal, az igazság pedig a formával azonos. Ennek bizonyítására itt nem térhetünk rá, de a szépség lényegének megismerése után ez az állítás magában is némi valószínűséggel bír. Igazolására fejtegetéseink során

nem lesz szükségünk, de kimondása mélyebb belátást enged a következőkbe.

Kétségtelen, hogy a szépség a jósággal és az igazsággal szoros kapcsolatban van. Bizonyos értelemben el sem választható tőlük: hiszen a szépség úgyis mint az érzelem, ill. annak tevékenysége és hatása, úgyis, mint művészi valóság természetesen igaz, de jó is: mert a rossz, erkölcsileg negatív érzelemben magában és így tevékenységében és hatásában is hiány, fogyatékoság van, amely az annyira érzékeny szépségnek azonnal rovására megy. Ezt finomabb elemzéssel és a szépséget nem csak felületes csillogásban keresve és látva, esetenként ki is mutathatjuk. Mindazok az elméletek, amelyek „morálmentes” szépséget és művészetet hirdetnek, alapjukban nem sokkal kevésbbé banálisak, mint a „moralizáló” művészet-elméletek, amelyeknek hadat üzennek. Ez utóbbiak a szépséget és a művészetet *kizárólag* más célok *szolgálatába* szeretnék állítani, legyen ez a cél a praktikus morál vagy esetleg valamilyen elméleti, ha ugyan nem még alacsonyabb, például politikai, sőt néha a „morál” értelmének kis megfordításával egyenesen értékellenes cél, például a nemi ösztön kultusza. Ilyen célokat szolgálni a művészetben természetesen csak gyengé, kezdetleges eszközökkel lehet, filiszteri vagy álművésziességgel. Ekkor azonban vége a különben mindent meghatározó szépségnek, amely a fogyatékoságok eme kusza vadonában elvész.

A művészetparódiának ebben a vigasztalan világában a szellemi szegénység és könnyelműség mindenféle bojtorjánját és lápvirágját együtt találjuk. Ide való a sokszor jóhiszemű, de szépnek semmiképen sem hihető moralizáló és prédikáló költészet, de természetesen *nem* a művészet autonómiáját fenntartó és azt a jóval s igazsal helyes korrelációban egyesítő magasztos egyházi művészet a középkorban, a renaissance és a barokk idejében, vagy pedig egy Dante, de még egy Milton vagy Klopstock költészete is, vagy a nemzeti érzést és eszményeket kifejező művészet. Ide tartoznak a szegényes tanító költemé-

nyek, politikai tendenciájú ódák stb. És itt terem a szexualitásban vájkáló és kéjelgő irodalom vagy például a női testnek túlzott vagy természetellenes, visszás „kikészítése”, kipreparálása az életben és agyafúrtan erotikus beállítása a képzőművészetekben, ezek a többnyire szellemi gyöngeségből vagy a bekövetkezett általános szellemi, erkölcsi, értelmi és *művészi* ízlésbeli perverzióból — a hangsúly a mi esetünkben az utolsón van — származó jelenségek, — hogy rosszabb hajtásokat, amelyek mind a művészet vagy a művészi ízlés nevének bemutatkozni, ne is említsünk. Magától érthető viszont, hogy a testnek megfelelő, természetes ápolása, sőt művészien mesterséges szépítése ismét a finomult ízlés jele és hatása, akár csak az alacsony, pusztá testi régiókra szorítkozik ez az ízlés, akár a legmagasabb lelki kifinomultságában kíván a testre is mint az emberi lélek anyagi, de művészi palástjára mindenképpen művészien képezve hatni; ugyanígy a testnek valóban művészi ábrázolásában, sőt még az erotikumnak helyes tapintattal történő ábrázolásában is fejlett művészi ízlés nyilvánul meg.

A szépséggel és a művészettel való mindez az előbb említett visszaélés épen visszaélés-jellegében egyezik meg, abban, hogy a szépség autonóm birodalmát eszközként kívánja idegen célok méltatlanul szolgálai igájába hajtani; ezenkívül persze nagyon különböznek a példakul felsorolt esetek. Erkölcsi érték dolgában többnyire pozitív irányú a moralizáló művészet: és többször tapasztalhatjuk, hogy ez, ha jóindulatú, idővel nemesebbé válik; a tendencia kiáltó hangoztatása mindinkább mérséklődik és így helyet ad a művészi mozzanatok finomabb, ha nem is nagyon tehetséges alkalmazásának. A teoretizáló irányban az elméletinek mindjobban előtérbe nyomulásával rendszerint fokozódó sivárság, aszály áll be, azokat az eseteket kivéve, midőn egy elméletileg is nagy tehetségű művész eleinte összekeveri a különféle területeket és műveit nagyon sok elméleti sallanggal terheli meg, — például egy költő sok igen elméleti módon megfogalmazott filozófiát sző műveibe — amíg tudatára ébred annak, hogy művé-

szetét az illetéktelenül belekevert teoretikus elemektől meg kell tisztítania. A politikai irányú művészetnek el kell laposodnia és elfogadható értékeket itt csak nagy művészi tehetség nyújthat; nem úgy a tárgyilag magasabb rendű moralizáló művészetben. „A preparáció művészete”, minden dekadens kornak, részben a mi korunknak is ez a veszedelmes betegsége többnyire művészi hajlandóságból ered, de ez könnyűvérűen csak a látszatot keresi: ezért eleinte rendesen még művészileg értékest hoz létre és csak később, fokozatosan jelentkezik a lelki elferdülésnek, az ízlés, a tapintat és az ítélőképesség elsorvadásának következményeképp a torz, a visszataszító jelleg. Az elmondottakhoz hasonló jelenségek még sok más, de a művészinak heteronóm elferdítésén mint közös elvi hibán alapuló okból is létre jöhetnek.

Ha tehát a művészetet heteronóm eszközzé lesúlyesztő törekvések ilyen módon művészi banalitássá fajulnak, azért a másik véglet sem jár sokkal jobban, akár mint műelméleti tanítás, akár mint művészi hitvallás kívánczók érvényre jutni. Ez a véglet annyira túlhajtja a l'art pour l'art elvet, hogy a művészet teljes függetlenségét vallja minden más értéktől: a művészi érték autonómiáját a művészetnek minden más értékkel szemben tanúsított anomióájával kapcsolja össze. Ez az elmélet azonban a mélyebb tartalmú és magasabb rendű műalkotás, mint például a tartalmilag, eszmeileg súlyosabb költészet és zene előtt, vagy pedig különösen a magasabb rangú művészi érték, például a lelki szépség előtt teljes zavarba jut: mert a művészi jelleg ugyan itt sem válik moralizálássá vagy teoretizálássá, de telítve van rendkívül mély és gazdag erkölcsi és igazságtartalommal, a szépséggel együtt jóságot és igazságot is sugároz. Minden művészet, amely el akar szakadni a jóságtól és az igazságtól vagy esetleg még ezek ellenére akar szép lenni, menthetetlenül művészi perverzióba, eltorzulásba esik: mert a jó, az igaz és a szép egymás feltételei, mindhárman korrelációban, bizonyos fokig egymásban vannak és ezért a szépség is mindig valamiképpen tartalmazza a jóságot és az

igazságot. A művész természetesen ábrázolhatja az értéktagadást, az értékellenest, a fogyatékosat is, de ezt egyúttal fogyatékosnak is kell jellemeznie, az ábrázolónak azzal a — nem elméleti! — pecsétjével ellátnia, hogy „ez fogyatékos, még pedig ezért és ilyen módon fogyatékos, úgy hogy én elutasítom”; különben ő is, műve is fogyatékosak lesznek. Ilyen ismertetőjellel ellátva azonban az ábrázolás az ábrázolt tárgyban ábrázolt fogyatékoság mellett is teljesen pozitív és értékes marad. A fogyatékoság ábrázolásában két érdekes szélső eset van: a teljes tárgyi hiány, a semmi, és az alanyérték teljes hiányában szűkölködő alany, az ördög ábrázolásának kérdése. A lényeg teljes hiánya miatt a semmi egyáltalában nem, az úgynevezett alanyérték teljes hiánya miatt pedig az ördög csak nagyon nehezen ábrázolható: azok az ördögök, akiket a költészetben találunk, nem valódiak, sem Madáché, sem Goetheé, az utóbbié még kevésbé, mint az előbbié; legjobban talán még Dante ördöge közelíti meg a „valódi” ördögöt, de ebben viszont alig van lelki ábrázolás.

A szép tehát különbözik a jótól és az igaztól is és ezekből le nem vezethető, hanem egy harmadik, de velük korrelát ösérték.

33. *A szépség viszonya az értékelő alanyhoz.* Megállapítottuk, hogy a szépség az alakulattal azonos. A szép elnevezés azonban tárgyának minden objektivitása mellett is inkább mutat valamiféle alanyra, mint az *alakulat*. A szépben értékelési mozanat van: az értékelést pedig mint valamely alanynak egy dolog lényegére irányuló elismerő vagy elutasító állásfoglalását határozhatjuk meg. Az alany elismerő vagy elutasító állásfoglalása valamely dolog lényegével szemben a pozitív ill. negatív értékelés; ez igaz vagy téves a szerint, hogy az alany állásfoglalása megfelel-e az értékelt dolog lényegének, tartalmasságának vagy nem.

34. *A szépség értékelméleti jelentősége.* A szépség, mint ilyen érték, tehát az alany állásfoglalásának tárgya. Ez az állásfoglalás a szép dolog szépség-lényegére, azaz

alakulatára irányul: a szépség-érték tehát magának a szép dolognak a lényegében van, nem más, mint alakulati meghatározottsága. Amennyiben ez hiányos, a szépség fogyatékos és az alany elutasító állásfoglalása helyes; ha nem hiányos a szép dolog alakulati jellege, szépsége tökéletes és az alany helyes állásfoglalása csak elismerő lehet.

A szépségnek itt megismert természete nagyon fontos belátásra vezet általános értékelméleti tekintetben: megmutatja annak az értékelméleti tanításnak a tévességét, hogy valóság, ill. valóságmozzanat és érték különböznek. A szép értékénél kimutathattuk, hogy az mindig a szép dolog alakulata, azaz valóságos lényének, egyúttal lényegének, egyik alkotó mozzanata. A szépség tehát mint magának a szép tárgynak egyik reális mozzanata nyilvánul meg, a szépség fogyatékosága a tárgy valóságában is hiányt jelent: azaz valamelyik művészi határozmány, pl. a szervesség, összhang, vonzóság, teljesség, hiányzik a tárgyból; ez pedig a tárgy valóságának is fogyatékosága.

A konkrét esztétikai vizsgálódás tehát legalább a szépre nézve megdönti az értékelméletnek valóságot ill. valóságmozzanatot és értéket kettéválasztó tanítását. Ez a kettéválasztás nagyrészt azon is fordul meg, hogy az új értékelmélet felismerte az abszolút értékeket, de a kellő metafizika nélkül szűkölködő filozófia már nem látta tisztán az abszolút valóságot. Alaposabb meggondolásra azonban az abszolút isteni valóság az abszolút értékek teljes megfelelőjének bizonyul, az értékeknek a tapasztalati világban való megnyilvánulása pedig a tárgyak egyes valóságmozzanataiban található meg, mint a tárgyak valóságának komponense. Így a valóság és érték között mestersegesen létesített szakadék újra eltűnik és visszaáll az a régi tanítás, hogy a dolgok értékessége pozitív, reális meghatározottságuk, értékfogyatékosága pedig reális lényük hibás hiánya, amikor lényük nem az és nem olyan, aminek és amilyennek lennie kell, hogy realitása neki megfelelően teljes legyen. A jó és igaz értékeiről ugyanaz mutatható ki, mint a szépről.

NEGYEDIK FEJEZET

A művészet világa

35. *A művészet az életben.* A művészet világába hatoltak be mindjobban eddigi vizsgálódásaink is: a következők célja a művészet egyetemes jellegét rajzoló kép továbbfejlesztése és lehetőleg teljessé tétele; a művészi jelleget minden oldaláról minél alaposabban meg akarjuk látni és mutatni.

Ki a művész és hol van a művészet? Ez a kérdés az erősen kifejlett művészi természetre és alkotásra vonatkozik és ha még nagyobb igényű, akkor a művészi lángész és műve után kutat. Mert vele szemben ugyanannyira jogosult a másik kérdés: ki nem művész valamennyi szellem közül és hol nincs művészet ebben a minket körülhullámzó, gazdag és friss életben? Hol van a bevágás, a szakadék, a határ, a nem művészi közönségesség és a művészi jelleg között? Nyilván sehol sincs. Tehát művészi az egész élet, csak különböző fokban és különböző erővel megnyilvánuló művészi jellegben.

A szellemnek és az életnek ez az egyetemes művészi vonása az, ami nekünk a szó legszorosabb értelmében tesszik benne. Ez teszi a világot meleggé, tarkává és vídámmá: mert ez teszi széppé, ez adja meg *művészi jelentését, művészi értelmét*. Hiszen a szépség lényege, amint tudjuk, sem több, sem kevesebb, mint az érzelmi hatás érzelmi kifejezésében megnyilvánuló érzelmi jelentés. Ilyen módon a szépség, a poétikum felkelti érzelmünket, amely felfogja az életben a neki sajátneműen megfelelő jelentést: és az érzelemnek ez az élet művészi vonásának felfogására és utánaalkotására irányuló tevékenysége örömet fakaszt a lélekben, életterejét és életgazdagságát növeli, úgy hogy még a szomorú szépség felfogásában is boldogan megremegeve sír, örömben búsul. És ezért a szellem szereti a poétikumot, vágyódik utána és megkívánja. Elnyeri, és ha elnyerte, bírni akarja. De nem valami anyagi

cél elérésére szolgáló eszköznek kívánja, hanem részben mint saját szellemi erejének öregbítését szolgáló eszközt a maga felemelkedésére, tökéletesedésére.

A művészet abszolút módon van meghatározva és csúcspontján ott van maga az abszolút művészi érték, az összszépség. Ezért sohasem szolgálhat eszközül a teremtet alany csupán szubjektív és relatív önkényén alapuló kellemességnek vagy anyagi haszonnak. Lehet a legtisztább értelemben kellemes, de nem a kellemességért van és van meghatározva. Hajthat mellékesen anyagi hasznót is, — pl. tiszteletdíjat hozhat — ámde soha sincs a művész vagy az utánaalkotó vagy az élvező hasznától függően meghatározva. Jelentőségét, értelmét és értékét önmagában hordja, minden egyes, a legjelentéktelenebb művészi tárgy is abszolút módon van meghatározva és érzelmi értékkel és érzelmi jelentőséggel bír.

36. *A művészi szépség érdektelenségének a kérdése.*
A művészi jellegnek ezek a vonásai vezették Kantot akkor, amikor a művészi szépség egyik ismertetőjeléül az érdek nélkül való tetszést állította fel. A művészi szépség tetszik: hiszen értékes érzelmi jelentése érzelmi elismerést, azaz tetszést eredményez. És érdek nélkül tetszik: azaz elismerésünk független egyéni céljainktól, kellemességi és hasznossági érdekeinktől; azokon kívül önmagában meg van a szépség adva és határozva és ezt a tárgyilag adott és abszolút módon meghatározott, értékes érzelmi jelentését és jelentőségét el kell ismernünk.

Az érdek nélkül való tetszés ebben az értelemben teljesen jogosult meghatározás a szépségről. De csak ebben az értelemben. Ez az érdektelenség semmiképen sem fordítható joggal abba a rigorisztikus, Kanttól magától is némileg képviselt irányba el, hogy a művészi, a szép tárgy fennmaradásával szemben való közömbösségünket, érdektelenségünket, iránta csupán mintegy hűvösen elismerő állásfoglalásunkat jelenti. Az ilyen értelmezés teljesen félreismerné a művészi jelleget. Ez a legnagyobb mértékben *vonzó*, vágyódást és szeretetet kelt maga iránt.

Már a gyermek vágyódása és törekvése fényes, szép

dolgok után sem közömbös vagy egyenesen értékellenes művészi szempontból. Sőt, ebben lelkének művészi vonása, a művészi érzelem naiv megjelenése nyilatkozik meg, amely a szépet birni akarja, megkívánja, szereti, törekszik reá; hiszen épen a gyermeket még nem fűzi anyagi érdek a kívánt szép dolgokhoz és még azokra való makacs törekvése is kevésbbé önkény, mint inkább a még át nem szellemült vágyódás és akarat hatása.

És mi, amikor körülöttünk mindenütt szépet akarunk és a szépet mindenütt akarjuk körünkben, amikor műtárgyakat gyűjtünk és hozzájuk ragaszkodunk, nem vagyunk-e hasonlók a csillogó golyót megkívánó gyermekhez? És mi is úgy vagyunk, hogy a műtárgyat nemcsak képzeletünkben, de az anyagba objektívalva is birni akarjuk, mert különben előbb-utóbb elenyészik a gyöngé, fededékeny és mulékony emberi tudatban.

Érdektelenségünk tehát először a szép iránt való önzetlenségünket jelenti abban az értelemben, hogy szellemi természetünkkel és nem külső, anyagi és legtöbbször nem testi örömünkkel kapcsolatos célból kívánjuk; de még testi örömeinkre is, amely szintén lehet művészileg értékes, kívánhatjuk az annak megfelelő művészi dolgot, ez azonban mindig, a mi örömeinkre szolgáló rendeltetése nélkül is, attól függetlenül művészileg értékes: az egészséges irányú kellemességi értékek egyúttal mindig szépségértékkel is birnak. Érdektelenségünk másodszor azt az elismerésünket jelenti, hogy a művészi értékek tőlünk függetlenül, abszolút módon vannak meghatározva.

A szépség érdektelenségének kanti meghatározását tehát nem szabad félreérteni: ez a meghatározás könnyen alkalmat ad a félreértésre, mert bizonyos tekintetben maga is már nagyon magán viseli a kanti rigORIZMUS bélyegét. Az egyoldalú rigORIZMUS pedig nem csak az erkölcsöt, egyáltalában az étoszt, hanem a poétikumot is, sőt ezt érzelmi melegével és szeretetével telt gazdagságában különösen, megmerevíti, az abszolút meghatározottság pusztá holt vázában elevenségétől, szellemi tartalmától, lelki jelentésgazdagságától megfosztva megöli, mert a

csupán lelki tartalmasságával eleven és lehetséges művészi jelleget elvérteleníti, elszegényíti, sajátmű valóságfokát és ezzel művészi lényegét elveszi.

Hogyan képzelhető el mindenekeelőtt maga a műalkotás munkája rigorisztikus értelemben vett érdektelenség mellett? Hogy lehet a művész érdektelen művével szemben, ha ezt az érdektelenséget mint kívánságtól való mentességet értelmezzük? Hiszen a művész művét elnyerni, birni, áthatni kívánja, de szereti is és maga is annak tulajdona, sokszor a kelleténél nagyobb mértékben. A szellemi érdekeltségnek, azaz kívánságnak és szeretetnek leg-erősebb szálai fűzik művéhez és aki ezeket a szálakat el akarja tépni, az elszakítja minden műalkotó munka lelki motívumait és ezzel megsemmisíti alapjait.

Az érdekeltség értelme a művészettel, a szépséggel kapcsolatban akkor is világossá válik, ha azt vizsgáljuk, miféle érdekek nem fűzhetők a széphez, és vannak-e viszont hozzá fűzhető érdekek?

Kétségtelen, hogy a művészi tárggyal, amennyiben ezt lényegileg mint művészt fogjuk fel, nem kapcsolunk össze hasznossági érdeket: a szépség, valamint a jóság és az igazság is, abszolút és végleges érték, nem relatív, technikai, eszközérték.

Bizonyos fokig az is áll, hogy a művészi szemlélettel nemi érdek sincs kapcsolatban, de csak bizonyos fokig. A szerelem behatóbb megvizsgálásakor könnyen kitűnik, hogy vele, ha etikailag pozitív, nem romlott, eldurvult, vagy elferdült, mind lelki, mind testi tekintetben elengedhetetlenül kapcsolatban vannak művészi mozzanatok. Sőt épen a szerelem mind a pozitív, mind a negatív művészi, poétikus mozzanatok iránt és ellen a legérzékenyebb. Eszerint tehát *a művészi jelleg általában, és a legmagasabb művészi lényeg is, nincs a nemi érdektől meghatározva*, viszont a nemi érdek sem tisztán művészi, de a művészi mozzanatot mint igen lényeges tényezőt magában foglalja, tehát ez is néha kapcsolatos a nemi érdekekkel. Ez a megállapítás főleg egyes modern, szexuálerotikai művészi irányokkal, hitvallásokkal és tanításokkal szemben fontos,

amelyek felismerik a művészet és a szerelem között fennálló kapcsolatokat, de azokat egyoldalúan mértéktelenül túlozzák.

Kevésbé tartozik össze a művészi lényeggel a közvetlen életérdek, legyen az bár testi avagy lelki. Egy testi életünket biztosító vagy azt előmozdító tárgyra, vagy lelki életünket, lelki jólétünket vagy nyugalunkat előmozdító személyre, pl. gyermekre, hitvestársra, barátira irányuló, ennyiben önző szeretetünk, ámbár mint sajátnemű érzelem kétségkívül poétikus jelleggel is bír, mindenesetre sokkal kevésbé mutat művészi meghatározottságot, mint az etikailag pozitív szerelem; az önzetlen, tiszta, szent szeretet viszont a lelki szépség, tehát a lelki művészi jelleg igen magas fokán van. A művészi jelleg tehát az elemi közvetlen életérdekkel sincs a legszorosabb kapcsolatban.

Ezzel szemben azonban semmiképen sem állíthatjuk, hogy a művészi jelleggel kapcsolatos érdektelenség a művészilag értékes dolog fennállására, fenntartására is kiterjedne. Már az imént megállapítottuk: minél jobban tetszik valamely művészi tárgy, annál jobban szeretjük és törekszünk szellemileg birtokunkban tartani; és mivel a szellemi megtartás különösen az emberi tudatban nem vagy csupán tökéletlenül lehetséges, anyagilag is birni akarjuk, hogy szellemileg bármikor hozzáférhessünk. Mert minden ilyenfajta tárgy gazdagítja, nemesíti és emeli lelkünket, és így annak ugyan rendesen nem nélkülözhetetlennek érzett, ennyiben tehát csak közvetett, de igen nagy, jelentős életérdeke. Hiszen az igazi szeretet, ha nem is mindig továbbbalkotni, de legalább megtartani kíván. *Szellemi érdekekkel tehát kétségkívül bír a művészilag tetsző tárgy.*

A művészi tetszés az érzelmileg jelentős műalkotással összekötött érzelmi elismerés: ebben az érzelmi „együtt-hangzásban” van öröm abban a legelemibb értelemben, amelyet a német „Lust” fejez ki; egyúttal azonban legalább a szeretet csíráját is tartalmazza és ha nem is mindig, de sokszor már a szeretetet magát. A művészi szemléletnek és érzésnek tiszta szellemi szeretete rendszerint már benne van a tetszésben, sőt többnyire ennek megfelelő, a szemlélt

művészi dologra vonatkozó szeretet is. Azután még hozzájárulnak kevésbé lényeges, de különben jelentős mozzanatok, úgymint a kiegyenlítődés, tisztulás, felemelkedés érzelmei, amelyek a művészi tetszést nagyon bonyolulttá és egyénileg igen különbözővé teszik; bonyolult műalkotásoknál gyakran akaratí vagy értelmi nagyságra vonatkozó elismerő érzelm is szerepel a művészi tetszésben. A szépnek ebben az érzésében, amelyet a szép tárgy felkelt, a lélek érzelme maga is megszépül, értékesebbé, finomabbá lesz.

Szellemi szeretet és magasabb lelki érdek tehát nem csak lehet, de kell is hogy legyen a felfogó alany művészi magatartásában. E szerint teljesen igaza van annak, aki a szeretetet a szépség alapjának tekinti: mert a szeretet a magasabb művészi rangokban egyenesen az összszépség ill. az alanyi szépség, amely a művészi kategóriák szerint alakul, amelynek határozmányait a művészi kategóriák adják meg; és a pusztá tárgyi szépség hatása a szeretve alkotó érzelmnek. A szeretet mint a legteljesebb érzelm lényegileg alkotó jellegű, a szépség forrása és a művészi alkotást hajtó, serkentő erő. Belőle és határozmányaiából, mint amilyen a tisztaság, világosság, összhang, szerveség stb., amelyeket nemsokára mint a művészi kategóriákat ismerünk majd meg, kibontakoztatható a tiszta művészetfilozófia.

37. *A művészet célszerűségének és öncélúságának a kérdése.* Az előző fejtegetésekben felmerült a művészi jellegnek a lélekhez és annak fejlődéséhez való viszonya, egyáltalában szellemi, érzelmi jelentése és jelentősége: ez átvezet minket a művészet célszerűségének és öncélúságának fontos kérdéseire is.

Ismeretes a műalkotás további kanti meghatározása, amely szerint az célszerű anélkül, hogy célfogalommal meghatározható célja volna, azaz belső és nem külső, rajta kívül valamire irányuló célszerűsége van. A kanti meghatározás a következőket jelenti: a műalkotás mint ilyen első sorban abszolút módon meghatározott, saját értékkel és jelentéssel bíró lényeg, célja tehát ön maga, saját reali-

tása; ezért a realitására irányuló létesítő ok számára öncél. Ebben az értelemben tökéletesen célszerű is, azaz saját belső jelentőségének megfelelően van megalkotva anélkül, hogy rajta kívül lévő közvetetlen célja volna: azaz célszerű, de nem elsősorban eszköz. A bonyolultabb műalkotásnál a mű egyes részeit és szerepüket egységesen az egészbe belefűző *szervesség* különösen szembeötlő belső célszerűség-jelleget ad a mű alkatának.

Mivel a műalkotás főleg az érzelm hatása, ezért ez a belső célszerűsége is elsősorban érzelmileg van meghatározva, nem elméletileg, fogalmilag, tehát célfogalom nélkül; hanem különösen a mű *individuális érzelmi jelentése* révén mint a műalkotás öncélúságára vonatkozó célszerűsége, és a mű *magasabb érzelmi jelentése* révén főleg mint a műnek mint szellemi célok szolgálatában álló eszköznek magasabb célszerűsége nyilvánul meg.⁹ A műben lévő érzelmi jelentés így a mű belső célszerűségének alapja, annak lehetőségét adja meg, a kifejezés megfelelősége pedig a műalkotás tárgyi valóságának, a szellemi, főleg érzelmi jelentés kifejezésének tényleges célszerűségét szolgáltatja. Az épen említett magasabb jelentés, mint magasabb, ebben a tekintetben transzcendens célszerűséget is ad a műnek, túl utal rajta a transzcendens, alkotó szellemi okok irányában, az individuális jelentés viszont csak is immanens célszerűséget alapozhat meg. A legtöbb oldalú, életteli teli műfajokban azután a bennük levő elméleti elemekkel együtt célfogalmak is lehetnek.

Az imént a műalkotás magasabb célszerűségéről, szellemi célokat szolgáló eszköz-mivoltáról beszéltünk. Azelőtt is már említettük a műalkotás *léleknemesítő, gazdagító* hatását: ez külső, magasabb célja lehet a műalkotásnak; sőt voltaképpen minden műalkotásnak, egyáltalában minden értékes szellemi hatásnak ez valóban célja is. Vi-

⁹ Individuális érzelmi jelentés pl. Szűz Mária fájdalma Michelangelo ifjúkori Pietájában; magasabb jelentés az Istenanya türelmes fájdalmának megrendítő, de egyúttal felemelő, nemesítő lelki hatása.

gyáznunk kell tehát, hogy egyoldalúságba ne essünk és a műalkotás belső célszerűségéről és külső célszerűtlenségéről szóló meghatározás érvényességének határait, korlátait is figyelemmel legyünk.

A műalkotásnak magának legsajátabb individuális lényegében individuális szellemi jelentése van, ezenkívül azonban mint műalkotás egyetemesebb vagy magasabb jelentéssel is bír; ezt a műalkotás szimbolikus jellegének vizsgálatánál nemsokára részletesebben is megismerjük. Most elég annyit megjegyeznünk, hogy a műalkotásnak ez a *szellemi jelentése* általában szellemi felfoghatóságot, értelmet fejez ki, tehát mind azt, ami a szellem számára *valamit jelent*. Mindez a jelentés a szellem számára, amely felfogja, egyúttal *jelentőséggel teljes*: hiszen *szellemi kifejezés* és így *hatással van a felfogó szellemre*. Jellemző, hogy a magyarban a jelentéshez és a jelentőséghez is a jelent ige tartozik, annak igazolására, hogy a természetes, naiv felfogás számára is *minden jelentés jelentős*.

A műalkotásnak tehát szellemi jelentése van: ezzel pedig egy második, a műalkotáson magán kívül eső cél van a műalkotással természetes kapcsolatban: eszközül szolgál a szellem kibontakozásának, emelkedésének, erős és tudat-fokozódásának, intenzitásbeli gazdagodásának, és pedig mind annál a szellemnél, amely alkotta, mind annál, amely utánaalkotva felfogja.

Még a teremtetett szellem művészi értékének is, amely az illető szellem érzelmében közvetlenül adva van, saját, a pusztá tárgyi műalkotások valóságánál sokkal nagyobb jelentőségén és sokkal fontosabb és lényegesebb, mert öntudatos öncélúságán kívül van olyan jelentése, amely továbbbutal és benne már az abszolút szépség erőteljes visszatükröződését mutatja: ez az abszolút szépség azután legmagasabb, végtelen, legeredetibb és örök lényegében a szó teljes értelmében abszolút, azaz független és már csupán öncélú.

Kant meghatározását tehát értelmeznünk ill. korrigálnunk kell, annyira szigoruan, ahogy ő megfogalmazza, nem

érvényes. Mindez különben nem csak a művészi jelleg sajátsága, hanem hasonlóképpen érvényes a gyakorlati és az elméleti hatásokra is, amelyek szintén elsősorban öncélúak és azután a szellem fejlődésének eszközei. Itt tehát nem találunk a művészi jelleget egyedül sajátosan jellemző vonást, hanem a praktikus, teoretikus és poétikus jelleget annak különböző sajátossága szerint, de egyaránt meghatározó mozzanatot ismerünk meg.

Ezek után a könnyebben hihető megismerések után azonban még olyasmire is bukkanunk, ami különösen a Kant óta meggyökeresedett meggyőződések után eleinte meglepően hat. Könnyen megállapíthatjuk, hogy a tetteknek, a gyakorlati hatásoknak ugyan mindig és mindenekelőtt abszolút módon meghatározott önértékük van, de hogy nagyon sokszor eszközül szolgálhatnak további céloknak: ezeknek a céloknak pedig nem is kell magasabb rangúaknak lenni, mint amilyen például a szellem fejlődése, hanem lehetnek megvalósítandó egyrangú gyakorlati, elméleti vagy művészi hatások is. Így az egyik tett a másik eszköze lehet; tettek lehetnek eszközei az elméletnek, hiszen épen a kutatásban nagy szerepet játszanak; és tettek lehetnek a műalkotás eszközei is.

Másrészt viszont elméleti hatások, tisztán elméleti megismerések eszközei lehetnek gyakorlati vagy további elméleti, sőt művészi céloknak: gondoljunk csak pl. az építőművészethez szükséges sok elméleti eszközre, amely ugyan mint tiszta eszköz szolgálja a művészi célt és a művészi természetű műalkotásban már nyomát sem mutatja, de mint eszköz elengedhetetlen egy építészeti műnek az anyagban való megalkotásához.

Mind a gyakorlati, mind az elméleti eszközként szereplő hatásokon megfigyelhetjük azt, hogy rendszerint az *alacsonyabb rendű* hatások használhatók inkább *egyrangú*¹⁰

¹⁰ A rendű és rangú kifejezések különbségére ügyelni kell: rangbeli különbség van a gyakorlati valóságban a cselekvő szellem és a tett, a művészi valóság körében pl. az alkotó lélek és egy műalkotás, rendbeli különbség van a gyakorlati világban egy nagy politikai tett és egy egyszerű háztartási cselekvés, pl. takarítás, a mű-

célok eszközeiül (nevezzük ezeket az eszközöket *technikai* eszközöknek). Minél magasabb értéket mutat valamely hatás, rendszerint annál kevésbé alkalmas közvetlenül technikai eszköznek, azaz egyrangú cél eszközének, hanem praktikus vagy teoretikus önértékét és öncélúságát nyilvánítja és rangban magasabb célok, például a szellem fejlődése eszközének mutatkozik, tehát a technikai eszközzel ellentétben *etikai* eszköznek bizonyul. Valamely nagy jelentőségű erkölcsi tett, valamely filozófiai megismerés közvetlenül technikailag kevésbé értékesíthető, de annál nagyobb önértékkel és etikai eszközértékkel bír; és csak a szellem számára való jelentősége révén és más, komplikált utakon és kerülőkön bizonyulhat azután rendkívül befolyásosnak a többi egyrangú hatás körében, tehát — még az okozó szellem szándékán kívül is — technikailag elsőrendűen értékes eszköznek.

Kivételt tennének ez alól a gyakorlati és az elméleti világban uralkodó szabály alól a művészi hatások? Semmiképen. Ezt mindjárt belátjuk, ha a poétikum körét olyan tágra vesszük, amilyen ez a valóságban. Hová tartozik a kézműves egyszerű csináló tevékenysége, mestersége? Minden bizonnyal van benne tett, és elmélet is kapcsolatos vele: ámde egy anyagilag „megalkotott” mű elkészítése lényegében sem nem tett, sem nem elmélet, hanem lényegileg épen alkotó tevékenység és a mű lényegileg alkotás, ha még egyszerűbb, primitívebb, kevésbé értékes is. De ki az, aki megvonja a művészi határt a legkezdetlegesebb kézműves-alkotások és a legmagasabbrendű építészeti és szobrászati alkotások, az egyszerű beszéd és a legmagasabbrendű költészet és a legszebb ének között? Az átmeneti fokok úgyszólván szakadatlanul megvannak és lényegileg mindenütt az okozásnak, létrehozásnak ugyanaz az elve uralkodik: ez a létesítés legmélyebb lényegében

vészi világban Michelangelo Mózes és egy szép urna között; az utóbbi mint alacsonyabb rendű műalkotás könnyebben lehet technikai eszköz, azaz egyrangú célnak, de akár gyakorlati célnak is eszköze, amint mindjárt jobban belátjuk.

mindenütt ízlésből, tapintatból vagy ügyességből fakadó alkotás; és nemcsak az ízlés és a tapintat, de az ügyesség is legszorosabb rokonságban van az érzelemmel. Csupán az áll, hogy az érzelmi mozzanat eleinte még kevésbé meleg, gazdag és mély, nem is öncélú és csak lassacskán jut teljes gazdagságában érvényre.

Itt őszinte elégtétellel utalhatunk megint Aristoteles-re, aki a ποιεῖν-t épen ilyen értelemben állította szembe a πρᾶττειν-nal és a θεωρεῖν-nal és azon a közönséges kézművességet csakúgy értette, mint a legmagasabb rendű költészetet. Ő már látta minden alkotás lényegbeli egyenlőségét és ennek megfelelően egyenlően is nevezte el. És ha azt mondja, hogy az alkotás abban különbözik a cselekvéstől, hogy ennek az aktusban, illetőleg a folyamatban magában, amannak viszont a műben van a célja, akkor itt a tett tűnékenyebb és kevésbé szemléletes, bár rendkívül konkrét lényegét látja a műalkotásnak többnyire szemléletesen plasztikus jellegével szemben; igaz, hogy ez is elmulhat, mint pl. egy táncjelenet, egy praktikus hatás viszont megmaradhat, mint pl. egy tartósan fennálló energia: mindkettőnek különböző, amott szemléletes, itt nem szemléletes jellege azonban így is meg van őrizve.

Ezzel a megismeréssel belátjuk a műalkotások gyakori technikai eszköz-szerepét úgy az egyrangú gyakorlati, valamint az ilyen elméleti és művészi célokra vonatkozóan is, például eszközök, edények, ruhák készítésében, amelyek mind lényegileg alkotások: épen a szó szorosabb értelmében vett technikai tevékenység elsősorban alkotó jellegű és hatásai művek, csak többnyire még csekély művészi értékkel bírnak. Hol van azonban itt is az elválasztó vonal az ilyen művek és a „valódi művészi” alkotások között? Az átmenet itt is csaknem szakadatlan: és mindezekben a művekben lényegileg a nemsokára vizsgálat alá kerülő poétikus kategóriák — nem pedig lényegileg a praktikus vagy a teorétikus kategóriák — lépnek fel maghatarozó érvényességgel. És itt is azt találjuk, hogy rendszerint a kezdetlegesebb, a kevésbé értékes és szellemi ki-

fejezésekben gazdag művek technikailag jobban értékesíthetők, mint a magasabb rendűek: de még igen magas rendű művészi aktusok és hatások is szolgálhatnak például elméleti megismeréseknek és még nem is egyenesen a szellem etikai emelkedésének eszközeiül; sőt tette ingerlő jellegük folytán is a tett technikai eszközeivé válhatnak; egyáltalában igen gyakran és változatosan használhatók fel technikailag.

A művészi tárgyak eszközjellegének lehetetlenségéről szóló tanítás tehát túlhaladottá válik és legfeljebb abban az erősen megszorított értelemben tekinthető érvényesnek, hogy magasabb gyakorlati, elméleti és művészi hatások aránylag kevésbbé, néha talán egyáltalában nem jönnek, ill. jöhetnek, mint technikai eszközök tekintetbe.

38. *Az alkotás általános természete; a műalkotás és a technikai alkotás viszonya.* Most végre együtt vannak azok a feltételek is, amelyek segítségével a műalkotásnak alkotásjellegét és az alkotáshoz általában való viszonyát tisztázhatjuk. Tudjuk, hogy már Aristoteles megállapítása szerint a praktikus és a teorétikus tevékenységgel szemben a poétikus tevékenységet az jellemzi, hogy művet hoz létre; ez tehát az *alkotó* tevékenység. Ide tartozik a kézműves mesterség és a művészet, és hozzátehetjük, hogy ide tartozik a technika is a gépeket, műszereket, mindenféle berendezéseket, használati tárgyakat és más efféle tárgyi műveket alkotó tevékenység értelmében. Mindegyik alkotó tevékenység és mindegyikben van egy fajta képzeleti tevékenység: míg azonban ez a képzelet a művészetben a gazdag, színes, valóban művészi fantázia, addig a mesterségnél és technikánál szükséges képzelet inkább elemesen találékony képesség, alkotó ügyesség, de gyakorlati vagy elméleti céllal és ennek megfelelő célszerűséggel. Az alakító-alkotó jelleg mindegyik esetben megvan. De mi a különbség e jellegnek egyrészt csupán technikai, mesterségi, másrészt művészi megnyilvánulásában? Mert hiszen sok lényeges egyezésük mellett is *valami különbséget mégis csak érezünk közöttük.*

Az eddigi megismerések után ezt a különbséget is elég

könnyen megállapíthatjuk és szabatosan kifejezhetjük. A művészet sajátnemű érzelmi alkotás, érzelmi jelentéssel, kifejezéssel és jelentőséggel: a művészi alkotásnak tehát öncélú sajátnemű érzelmi értéke, azaz öncélú érzelmi jelentése és jelentősége van. Ezzel szemben a technikai vagy mesterség-természetű alkotásnak nem öncélú érzelmi jelentése és jelentősége, hanem gyakorlati és elméleti célja és célszerűsége van; mondhatjuk, hogy a műalkotás belső célszerűségével szemben külső célszerűsége. Ezért az alkotás-jelleg ilyen esetekben nem is a meleg, érzelem éltette képzelet megnyilvánulása, hanem ennek az erőnek egy mintegy lefokozott teljességű, szinte csak sajátos, és a cselekvő akarat vagy gondolkodó értelem céljaihoz és természetéhez alkalmazkodó megnyilvánulása. Alkotás a technikai is, de nem teljes életgazdagságú, saját-nemű érzelmi, művészi, hanem az akarat vagy az értelem természetéhez, a cselekvés vagy az elmélet jellegéhez igazodó, mondhatnók csupán sajátos alkotó tevékenység. Mint ilyen a technikai és mesterség-alkotás valóságjellegében, léttel való teljességében a művészi alkotás után következik, bár időbeli kialakulásában az embernek első-sorban biológiai-gyakorlati szükségletei és beállítottsága folytán némileg — de nem sokkal — megelőzi azt.

Még egy nehézség tűnik itt fel. A technikai és mesterségbeli alkotások teljes valóságok, még pedig olyanok, amelyekben az alakulati jelleg dominál, tehát saját-nemű fokon van. Hogyan van mégis, hogy ezek az alkotások az érzelem saját-nemű melegét, varázsát nem tükrözik, hogy egyenesen gyakorlati vagy elméleti szint öltenek gyakorlati vagy elméleti célra szánt természetükkel? Ezért mondtuk, hogy már csak mintegy sajátos alakulati jellegűek. Szigorúan véve azonban ez nem lehetséges.

Valóban azt találjuk, hogy minden mesterségbeli vagy technikai alkotás, ha gyakorlati vagy elméleti alkalmasságával együtt nincs művészi jellege is, valami furcsa, groteszk alak: egy ízléstelen vaskályha, egy művészietlen kés, villa, dorong vagy csőrendszer határozottan kellemetlen, félszeg, *torz*, fogyatékos benyomású, művészileg nem sem-

leges, hanem értékellenes: még ha nem akar is érzelmi hatást kelteni, mégis van érzelmi kifejezése, de az fogyatékos, torz, üres vagy diszharmonikus. Mindenféle alkotásnál, technikainál is, *fogyatékos* tehát a művészi jellegnek, azaz az érzelmi kifejezésnek teljes hiánya.

Érdekes jelenség, hogy erre a művészi jellegre tudatosan vagy tudattalanul a legtöbb, szinte minden alkotás, gyakorlati vagy elméleti célú is, törekszik: és ha végül még sincs ilyen kifejezése, inkább azt érezzük, hogy elhibázta, semmint hogy egészen közömbös volna vele szemben. Nem hiába mondtuk, hogy a művészi jelleg alsó határát megvonni nem igen lehet: a legkezdetlegesebb eszközök, ruhadarabok már mutatnak művészi nyomokat, még ha ezek nem szándékosak is, hanem az illető eszköz egyrészt mint természeti tárgy a természetből hozta magával művészi jellegét, másrészt mint alkotás önkéntelenül szert tett ilyenre elkészülésekor.

Ezzel kapcsolatban igen fontos megismerésre nyílik alkalom: az iparművészeti stb. tárgyak díszítése valójában nem sallang gyakorlati vagy elméleti célú tárgyon, hanem annak legmélyebb lényegéhez, műtermészetéhez szervesen hozzátartozik: tehát ha történetileg sokszor csak mint rábiggyesztett díszítés jelenik is meg, lényegileg hozzá kell tartoznia a tárgyhoz és abból kellene fakadnia. Azaz minden mesterségbeli és technikai alkotás lényege szerint poétikus és csak akkor tökéletes, ha gyakorlati és elméleti célszerűségén kívül, sőt annál mélyebben művészi természetű, voltaképen ősi művészi természetét megőrzi és teljesen kifejezi.

Itt azután könnyen félreérthetne valaki. Nem az a feladat, hogy valamely technikai alkotás töle, külső célszerűségétől is idegen diszt nyerjen: nem a rokokó szék a legművészebb szék, mert mint szék nem jól felel meg gyakorlati céljának, amely természetéhez szervesen hozzátartozik. Az a helyes, ha minden technikai alkotás teljesen megfelel céljának, de egyúttal úgy van megalkotva, hogy gyakorlati vagy elméleti jelentésének és jelentőségének *megfelelő* érzelmi jelentése és kifejezése is van. Ez lehet-

séges, mivel az érzelem világa az egész életet ki tudja fejezni; és valóban örvendetesen halad is előre a technikai alkotásoknak ez az átlelkesítése, művésziesítése, amint éppen a legmodernebb technikai építészeti, gép-, műszer-, szerszám-, mindenféle használati alkotások igen gyakran kitűnően mutatják. A technikai alkotások így gyakorlati vagy elméleti célszerűségükön kívül természetes művészi öncélúságot is nyernek, hasonlóan azokhoz a helyesen létesített eszköz-jellegű gyakorlati vagy elméleti hatásokhoz, cselekvésekhez, gondolatokhoz, amelyek eszközjellegüknek megfelelő és mégis öncélú gyakorlati vagy elméleti, tett- vagy gondolat-értéket, jelentést mutatnak.

A modern életben két érdekesen ellentétes irányt figyelhetünk meg. Az egyik az élet művészi oldalát, magát a művészetet is, el akarja technizálni, ezzel elsekélyesíteni, nyugodtan mondhatjuk, hogy elrontani; ez az irány hibás és nemcsak a művészet lényegével ellenkezik, hanem a technika legmélyebb értelmét sem ismeri fel. A másik irány ezzel szemben a technikai, a gyakorlati és elméleti célú alkotásokat megfelelő „kifejezőséggel“, azaz érzelmi jelentéssel és kifejezéssel törekszik megalkotni, tehát művészivé akarja őket emelni; egyúttal azonban külső céljuknak is teljesen megfelelővé iparkodik őket tenni, annak a helyes felismerésnek az alapján, hogy a gyakorlati vagy elméleti külső célszerűség a belső, művészi célszerűséget nem zárja ki, hanem ellenkezőleg kívánja, bizonyos fokig egyenesen magával hozza, és fordítva a helyes belső, művészi célszerűség sem ellenkezik a technikai célszerűséggel. Ez a felfogás teljesen igazolható és fokozatosan fejlődő keresztülvitele a modern építészetben és iparban rendkívül örvendetes jelenség: elég ha itt egyes modern gyárépületekre, hajókra, lokomotívokra, autóbilokra, butorokra stb. utalunk.

Hogy ez az eljárás a helyes, arra a természet élete nyújtja a legjobb példát: a természeti alkotások, pl. egy élő szervezet, kitűnő gyakorlati — és részben elméleti — célszerűséggel és mégis teljes művészi kifejezéssel vannak megalkotva. És az emberi alkotásokról is ismétелhetjük,

hogy a legkezdetlegesebb állapotban és alakoknál is már jelentkezik a művészi jelleg és egyes ingadozásoktól, eltévelyedésektől eltekintve, lassanként mind jobban áthatja az emberi alkotások egész világát is, úgy, hogy valóban elmondhatjuk, hogy minden alkotás egyúttal műalkotás, vagy ha nem az, fogyatékos, sőt többnyire gyakorlati illetőleg elméleti célszerűségében sem tökéletes.

A művészet tehát mindig alkotás és minden tökéletes alkotás egyúttal öncélú műalkotás, érzelmi kifejezéssel telt valóság is, bár lehet ezen kívül gyakorlati és elméleti célja; sőt az is lehet, hogy ilyen külső célra irányul elsősorban valamely alkotás, de ezt az eszköz-jellegét művészileg is teljesen kifejezi. Alkalmas gyakorlati vagy elméleti eszköztermészete, azaz technikai jellege az alkotásnak külső célszerűséget ad, de ha a mű eszköztermészetének megfelelő érzelmi jelentését is kifejezi, akkor művészivé, műalkotássá válik és érzelmi jelentésében és kifejezésében belső, művészi célszerűségre tesz szert.

39. *A műalkotó megjelenése a műalkotásban.* A műalkotásnak az eddigi vizsgálódásokban adott meghatározása után most áttérhetünk egyes fontosabb tulajdonságainak a tárgyalására.

Tudjuk, hogy Hegel feltevése, amely szerint a szépség az idea keresztülsugárzása a konkrét valóságon, az idea érzéki megjelenése, a művészet pedig a szépség megragadása ill. megalkotása, azzal a feltevéssel együtt, hogy az így meghatározott művészet az idea felfogásának csak egy közbülső állomása a tiszta elméleti felfogás felé vezető vonalon, téves és tarthatatlan. Mert nemcsak a művészi, de a gyakorlati világban és az elméleti valóságban is csupán a szellemiség, a szellem és hatása értékes. A szellemi lényeg pedig a gyakorlati, elméleti és művészi valóság mindegyikében, bár egy eredetű, más és más jellegű, de egyenlő magasságú és mélységű, egyenlő fokú. Az idea átsugárzása tehát, bármennyire tetszetős, csak mítosz, platonai mítosz, és ezt a mitikus, képletes és mondaszerű jelleget világosan mutatja.

És mégis, ennek a feltevésnek, mint minden mítosz-

nak, amelyben mindig művészet is rejlik, megvan a maga értelme, ha ide-oda forgatva vizsgáljuk, de legalább is adható neki megfelelő értelem. Az érzékeny megfigyelő mind a cselekvés világában, mind a tudományban és a művészetben többnyire egész pontosan felismerheti egy rendkívüli szellemi erő fellépését. Az a pecsét, amelynek klasszikus kifejezése a *numen adest* mondás, nagyon is világosan rajta szokott lenni a lángész hatásain. Ezek egészen titokzatos életgazdagságot tartalmaznak, ebben pedig eredetiség, mélység és nagyság egyaránt megvan: azaz *új jelentésgazdagsággal* állunk szemben.

Minden szellem kifejezésre jut hatásában: hiszen épen ezért és ezen az úton ragadhatjuk meg a közvetlenül hozzá nem férhető, fel nem fogható szellemet. A lángész sokkal plasztikusabban, szokatlanabban, erőteljesebben jut hatásaiban kifejezésre, mint egy kisebb szellem. A tett szelleme természetesen főleg tetteiben jut kifejezésre: és ezekben az „éles” és a gyakorlati kategóriák szerint tökéletesen és jelentésben, erőben és elevenségben gazdagon meghatározott cselekedetekben teljes fényében villan meg a gyakorlati élet mestere. Az elméleti lángész is rendszerint jól észrevehető. Egy tudományos könyvet, legyen az bár filozófiai, matematikai, természet- vagy történettudományi tárgyú, többnyire nem kell sokáig olvasnunk, hogy megítélhessük, vajjon nagy, erős, világos szellem bontakozik-e ki benne végtelen gazdagságában. A művészetben sincs ez máskép. És itt sem csupán a képzőművészet az, amelynek egyszerre egészben vagy csaknem egészben élénk táruló művei tárják fel mindjárt az alkotó szellemi erejét. A zenénél is többnyire már az első hangokból kitűnik, milyen mélységből mekkora erővel fakadnak. És a költészetben is rögtön teljes hatalmával szokott fellépni a lángész. Az a körülmény, hogy sok nagyot sokáig félreismertek, csak környezetük megértésének és szellemi érzékenységének fogyatékosságára vall.

Mivel a tett az egészen konkrét, rendesen egyetlen helyzetre irányul és ebben lép fel éles meghatározottsággal, ha alkalmilag átfogó jelentés nyilatkozik is meg benne,

és mivel a tudomány főleg az egyetemesnek tiszta kimutatására törekszik, egyikre sem illik a poétikumnak itteni vizsgálódásunk elején idézett romantikus definíciója. Ezzel szemben a poétikumban, a művészi szépségben, amint nemsokára meglátjuk, az egyesnek és az egyetemesnek sajátos kapcsolata van: benne az egyetemes jelentés szemléletes — de nem mindig érzéki! — képbe van természetszerűen beleszöve. Ez a jelentés pedig többnyire *nem csak tisztán érezhető, hanem részben gondolatilag is megragadható* vagy legalább értelmezhető; így van ez különösen a lángeszű művészek egész szellemi világokat kifejező nagy, életteli műveiben. Itt egyetemes érvényességű szellemi lényeg, szellemi jelentés, magasztos idea tarka, gazdag mű köntösében áll előttünk és úgy világít benne, mint a nap fénnel átszőtt felhőtengerek mögött. És minden idea mögött áll még maga a szellem, amely a műben önmagát kifejezi: ez pedig bizonyos értelemben szintén benne van a hegeli ideában; így azután a műben való kifejezése szintén az idea megnyilvánulása, át-sugárzása „az érzéki valóság köntösén.”

A legmagasabb fokú művészet egyoldalú figyelembevétele ilyen módon igazolni látszik az említett meghatározást, amely azután hivatva volna mindenféle poétikus jelleget, a művészi lényegét általában meghatározni. Ez az egyoldalú figyelem viszont érthető, mert a művészet teoretikusa természetesen mindenekelőtt a művészet csúcsait tartja szem előtt, amelyek megkapják és a művészi lényeg határozmányainak kikutatására csábítják. Ezzel azonban a művészi lényegnek általában egyszerű jellegét túlhajtjuk és olyan jelenségek alapján határozzuk meg, amelyek a teljes élethez és ezen belül is az élet legmagasabb megnyilvánulásaihoz állanak közel.

Így a sajátos művészi jelleget már szem elől tévesztjük, kellenénél több meghatározást adunk, amely azután a szükségesnél kisebb körben érvényes csupán. És végül az ilyen meghatározás alapján az „idea” fogalma könnyen megsérti a poétikum autonómiáját, amint ez például Hegelnél voltaképpen meg is semmisül: mert az ideát külö-

nösen az elmélet, a tudomány embere nagyon szívesen tekinti tiszta teorétikus jellegűnek és ha a művészi lényeg meghatározásánál a hangsúly az ideán van, akkor a poétikum valamiképen mégis csak bele kerül az ideának egyetemes területére, amelyet, amint láttuk, lényegileg az elmélet birodalmának néznek. Az idea azonban valójában az élet mindhárom területén előfordul, a sajátos művészi területet pedig az érzelem és ennek hatása határozza meg; a képzelet hatása a művészi idea, az alkotás és ebben lényegileg érzelmi jelentés és érzelmi kifejezés van. Ezt belátjuk, ha a poétikumot mindenütt, legelemibb és legegyszerűbb jelenségeiben is felkeressük és ha a művészi génusz alkotásainak azokat a mozzanatait vesszük tekintetbe, amelyek a lángész gyakorlati és elméleti hatásaitól különböznek. Ezzel azután elesik a platon-hegeli definíció meghatározó ereje és kitűnik, hogy csupán a szellemnek egy hatalmas konstrukciójával állunk szemben: ennek azonban, mint minden nagyszabású tévedésnek, rendkívül érdekes, tanulságos és széles problematikája van. Hogy még egy tekintetben is rejt magában igaz belátásokat, azt a műalkotás szimbolikus jellege mutatja meg.

40. *A műalkotás szimbolikus jellege.* Ismeretes, hogy Schelling művészetbölcseletében előkelő helyet foglal el a műalkotás szimbolikus jellegéről szóló meghatározás: e szerint a műalkotás olyan individuális valóság, kép, amelyben magasabb, egyetemesebb jelentés, értelem nyilvánul meg; azaz szimbolum, jelkép.

Mi a szimbolum? Hogy erre a kérdésre alaposabb feleletet adhassunk, legelőször is meg kell állapítanunk, mi a kép és mi a jelentés.

Képnek nevezhető ennek a szónak legtágabb értelmében minden, valahogyan szemlélhető, felfogható, (eo ipso individuális) valóság, elsősorban minden képzet és eszme, továbbá azonban a szellem, a lélek tárgyi tartalma is, amely szintén megragadható, aktív kép. Legszűkebb értelemben azután képnek nevezhető a *képzelet hatásainak* konkrét mivolta, a szemléletes *képzet*, amely mint ilyen a

leginkább képszerű, elsősorban *kép*. A képben, mint valahogyan, akár külsőleg, akár belsőleg, szemlélt dologban nyilvánvaló a szellemi jelleg, az, hogy köze van a szellemhez.

De mi a jelentés? A legáltalánosabb értelemben vett jelentés nem más, mint bármely dolognak a felfogásra valamiképen mindig alkalmas, hozzáférhető lényege, amely mint szellem vagy szellemi hatás vagy ezeknek egy mozzanata mindig szellemi és a szellem felfogása számára mindig szellemi *jelentőségű*. És ha egy dolognak a jelentése túl is szárnyalja az emberi szellem felfogó képességét, azért ez a dolog nem jelentés nélkül való, még az emberi szellem számára sem, mert ez, itt nem részletezhető inspiráció segítségével, a számára rendes körülmények között felfoghatatlan jelentést is felfoghatja. A jelentésnek ebben az értelmében tehát a szellemi felfoghatóság általában, tehát az objektív felfoghatóság a lényeges vonás.

Azt már tudjuk, hogy mind azok a dolgok, amelyek hatások, tehát Istenen kívül minden valóságos dolog, legalább is létrehozó okukat bizonyos fokban kifejezik, reá mutatnak; mert tartalmuk az ok tartalmához hasonló, formájuk az ok formájával részben — és alacsonyabb rangban — azonos, alakulatuk az ok alakulatával bizonyos egyenlő vonásokat mutat: a hatás tehát megfelel az ok individualitásának, mert hiszen ez hozta létre. Azonkívül már nagyrészt Leibniz tanította és tanítása a metafizikában igazolható, hogy minden a világban létesülő dolog kifejezi Istent, Isten ideáit, ill. a világot. A hatásban továbbá mindig vannak olyan határozományok, legalább is a legalapvetőbb kategóriák, amelyek, ha tartalmak, más tartalmakhoz hasonlóak, ha formák, más dolgokban is azonosak, tehát reálisan általános érvényességűek, ha alakulatok, más alakulatokkal egyenlők, tehát mind legalább is utalnak a dolgok egy nagyobb területére, ezt ilyen módon reprezentálják vagy egyenesen ennek a területnek egyetemes összefüggését adják.

Ezek a határozományok alkotják a szellemi jelentés egész birodalmának azt a tartományát, amelyben a maga-

sabb vagy egyetemesebb jelentések vannak: a magasabb rangokra, azaz Istenre vagy a teremtetett szellemre utaló határozmányok főleg a magasabb, a reálisan vagy szubjektív összefoglalás alapján egyetemes érvényességű határozmányok a reálisan vagy szubjektív összefoglalás alapján létrejövő egyetemesebb jelentést alkotják. Mindkettő meglehet együtt is, mert sok az olyan egyetemes határozmány, amely egyúttal a magasabb rang kifejezése is: így az oknak ezt magát formai úton kifejező formája a hatás rangjában egyúttal egyetemes formai mozzanata az illető ok valamennyi hatásának; és ilyen módon egyesíti az ok magasabb és az ok valamennyi hatásának egyetemesebb jelentését.

A jelentés természetszerűen magában a jelentéssel bíró dologban van, nem csupán önkényesen ráakasztjuk arra. Ezért az önkényes jelnek a jelentése nem ennek természetes, lényeg szerint való saját jelentése, csak a neve ugyanaz: itt egy jellel önkényesen összefüggésbe hozott dologgal mint az illető jel külső, nem belső jelentésével van dolgunk, tehát ez a csak név szerint hasonló eset a jelentés szó itt vizsgált és számba jövő értelménél nem jöhet tekintetbe. Ezért önkényes vagy konvencionális jel, amely a jelentést nem hordozza magában, tehát belsőleg magával, nem lehet az igazi szimbolum alkotó tényezője.

Ha azonban a jel és az önkényes módon vele összekapcsolt jelentés között lényegbeli összefüggés áll fenn, akkor a jelentés már vizsgált természetes jelentése az illető jelnek *mint konkrét, individuális realitásnak*, nem mint csupán önkényesen választott jelnek: és így ez a realitás, ha jelentése magasabb vagy egyetemesebb, már maga szimbolum. A szimbolum tehát természetesen, belsőleg hozzátartozó, magasabb vagy egyetemesebb jelentéssel bíró, individuális realitás. Sok jel van állítólagos önkényes jelentésével lényegesebb kapcsolatban, mint általában hiszik: így a legtöbb őseredeti, a nyelv eredetétől kezdve természetes szervességgel fejlődött szó, ha jelentését közben nem változtatták meg önkényesen vagy véletlenül.

esetleg tévedésből. A szó kifejező ereje, hangzásának kifejező jellege arra vall, hogy a szó tényleg *kifejezése* a vele megjelölt dolognak, amelyet létesítő és továbbfejlesztő okai a megjelölt, sőt kifejezett dolog lényének megfelelően, többnyire erre irányuló különös reflexió nélkül, „öntudatlanul”, azaz a szellem naiv kifejező erejéből hoztak így létre. Sok színben, mint egyes érzelmek szimbolumában is tényleg megvan a megfelelő érzelmi jelentés; ezek maguktól felkeltik az illető érzelmet és ezzel rendesen azt bizonyítják, hogy része van létrejövetelükben, létrehozásukban. Bonyolult eszmék sok szellemben hasonló, azonos és egyenlő módon meglévő egész szellemi struktúrákat, esetleg egy egész kor sok szellemét meghatározó struktúrákat, szellemi irányokat, „korszellem-mozzanatokat” mint természetes jelentésüket tartalmazhatják és kifejezhetik.

A tetteben a praktikus akarat jellegének megfelelően a hatás szinguláris, konkrét lényegén van a hangsúly, a létesítő aktus erre irányul. Az elméleti tevékenységnél főleg az elméleti hatás, a gondolat reális vagy reprezentatív egyetemes lényegét emeljük ki. A poétikus tevékenység (tartalmat és formát sajátosságosan egyesítő) alakulat-lényének megfelelően a műalkotás individuális lényegének és egyetemes jelentésének egyensúlyára és összhangjára törekszik: így válik a művészi alkotás szimbolumteremtővé, a mű szimbolummá. Nem magasabb vagy egyetemesebb jelentés nem elegendő szimbolumkomponensnek: mert saját individuális jelentése minden „képnek”, azaz minden szinguláris dolognak van szellemi lényé folytán. A szimbolumnak tehát magasabb, egyetemesebb jelentéssel bíró individuális dolognak kell lennie.

Ilyen szimbolum lehet minden műalkotás, de nem minden művészi, azaz sajátnemű alakulati valóság. Mert Isten őserzelmének már nem lehet magasabb, egyetemesebb jelentése, mivel semmi sincs fölötte; abszolút, egyéni és egyetlen lényegében egyúttal adva van abszolút, de sem nem magasabb, sem nem egyetemesebb, hanem épen legsajátabb, vele azonos jelentése. Ez a jelentés azonban, alacsonyabb rangban kifejezve, minden alacsonyabb rangú

valóság magasabb jelentésévé válik, mert hiszen minden ilyen valóság mint Isten közvetlen vagy közvetett hatása reá mutat; ezek a valóságok többnyire más egyetemesebb dologra, valamilyen átfogó világjelentésre, is mutathatnak. Így minden okozott, tehát minden művészileg létesített valóságnak, minden műalkotásnak is lehet magasabb vagy egyetemesebb jelentése; sőt, ha az illető hatás hiánytalan, mindig van is ilyen jelentése.

A szimbolikus jelleg tehát nem határozza meg a poétikumot általában, mert az öspoétikum felette áll; de meghatároz minden nem fogyatékos műalkotást. Tehát nem helyettesítheti és nem pótolhatja a poétikumnak azt a meghatározását, hogy az sajátnemű alakulat, a teljes érzelem maga, illetőleg ennek tevékenysége vagy hatása. Azonkívül, amint a magasabb vagy egyetemesebb jelentésnek a hatásban mint hatásban, ennek hatásvolta miatt, való fellépéséből tudjuk, a konkrét lényeg és a magasabb jelentés kapcsolata lehetséges a gyakorlati és az elméleti valóságban is, sőt a hiánytalan, az okot kifejező gyakorlati és elméleti hatásban mindig meg is van; ámde ez a kapcsolat a gyakorlati valóságnak különösen az individuálisra, az elméleti valóságnak különösen az egyetemesre való irányulása miatt nem ugyanazon a módon, nem a poétikus jellegben megnyilvánuló legtermészetesebb, szerves-harmonikus-egységes kapcsolat módján van meg itt; nem olyan módon van meg, mint az érzelem erőltetés nélkül, természetes összhangban egyesítő hatásában. És ezért a gyakorlati és elméleti valóságok nem a szó legteljesebb értelmében vett szimbolumok, ha ezt az elnevezést legteljesebb értelmében csak az individuális lényeg és a magasabb vagy egyetemesebb jelentés olyan természetes, tökéletes, harmonikusan szerves egységére értjük, amint az csak a művészi jellegben található meg.

A szimbolikus jellegre számtalan példa van; például minden műalkotás, minden nem fogyatékos művészi hatás: így a gotikus dóm a történetfilozófiában bemutatható középkori szellemi struktúra szimboluma, Faust az

emberé, egyes vörös tárgyak a szeretet ill. a szerelem szimbolumai, jelképei.

Ezzel szemben pl. egy politikai lángész „felszabadító” tette, amely esetleg kifejezi és sokszor meg is valósítja egy egész nép cselekvési vágyát, pl. egy politikai felszabadítás, katonai győzelem, zsarnokgyilkosság, felfedező utazás stb. nem szimbolum a szó szoros értelmében, hanem inkább prototípus, világi „őskép”; azaz nemcsak a konkrét lényegben, hanem a magasabb vagy egyetemesebb jelentés kinyilatkoztatásában is minden hasonló tettet vagy tettere való törekvést konkrét módon helyettesítő tett.

Egy individuális gondolat, amely magvában egy egyetemes elvet ragad meg, maga csupán ennek az elvnek fontosság nélkül való burka, csak megköti ezt a tiszta, absztrakt módon egyetemes elvet a valóságban; a gondolat maga nem jelentős „kép”, nem tarka, képszerű, gazdag individuális lényeggel konkretizált művészi idea mint jelentéshordozó. Az egyéni gondolat fontossága éppen abban áll, hogy a gondolkodó értelemről megragadott tárgy, többnyire egyetemes elv, benne meg van fogalmazva és meg van kötve, nem pedig saját további individualitásában, amelynek lehetőleg egyszerűnek és könnyen átadhatónak, megérthetőnek és utánagondolhatónak kell lennie. Ha a gondolat maga, mint individuális gondolat, individualiztikusan feldíszítve és hangsúlyozva van, akkor a gondolkodónak a tiszta elméleti lényegtől a gyakorlati vagy különösen és többnyire a művészi lényeg felé való hiú eltéréssére vall; a gondolkodónak ez a szubjektivisztikus eltérése, sokszor eltévelyedése a gondolatnak, amely természete szerint objektív tartalmával, magvával van hivatva hatni, többnyire nagyon árt és álelméletivé fokozhatja le a nélkül, hogy művészetté nemesíthetné: csak egyes legnagyobb, elméletileg és művészileg is nagy tehetségű és az elmélet mezején lényegileg elméleti módon, de a kifejezésben művészien is ható szellemek — pl. Platon — tudják néha gondolataikat határozott és világos egyetemes érvényűséggel és mégis erős, jelentős individualitással megfogalmazni; de még itt sem válik a gondolat individuális ter-

mészete annyira jelentőssé, hogy azt valódi, teljes szimbolummá tenné, és e mellett a kifejezésnek ez a módja mégsem nevezhető teoretikus szempontból ideálisnak, mert nem rendszeresen áttekinthető és — ez már lényeges hiány! — nem is mindig egyértelmű és szabatos; még Platonnál sem.

A tett és a gondolat itt vázolt természetével szemben a művészi alkotás természetszerű egyensúlyban és összhangban, szervesen egyesít egy önmagában is jelentőséggel bíró, érdekes képet magasabb vagy egyetemesebb jelentéssel, leginkább egy magasabb vagy egyetemesebb érzelmi és érzelem útján felfogható jelentéssel. Ebben az értelemben szimbolum a teremtetett szellem is: „képe” az egyénisége, magasabb jelentése pedig a világban való hivatása, amelyben egyúttal benne van egyetemes világvonatkozása is; mind ez, mind hivatása, egyéniségében gyökerezik. Istenkifejezésének specifikus módja is egyszerre van adva egyéniségében és hivatásában. Csak Istennek nincs magasabb, nincs egyetemesebb jelentése és nincs hivatása: ő önmagának legsajátabb jelentése és minden más szellemi és nem szellemi lény számára az abszolút és egyetlen legmagasabb, önmagában egyetlen és az alacsonyabb rangokban mindent önmaga után egyetemesen meghatározó jelentés.

Az igazi, szűkebb értelemben vett, szervesen egységes szimbolikus jelleg tehát, amelyben mindkét oldalon egyforma a súly és mindkét oldal szigorú, sajátnemű egységben, a szimbolum egységében van, művészi természetű, és az így értelmezett szimbolum csak a műalkotás: maga a világ mint a legmagasabb rendű műalkotás is szimbolum, amelyben individuális valósága a kép és csodálatos Istenkifejezése a magasabb jelentés.

41. *A művészi szimbolum és az ellene vétő művészi irányok; a naturalizmus.* Az imént adott meghatározás szerint a szimbolizmus a művészi alkotás helyes módja és iránya és minden nagy mű ennek gyümölcse: mert mind a földi vagy földöntúli, a természetes vagy a természetfölötti élet, a szellem, vagy maga Isten, az őselet és az

összellelem jelentését keresi. Így keresnek és így alkotnak a nagy görög költők, Dante, Shakespeare és Goethe, Pheidias és Michelangelo, a középkori egyházi zene, Beethoven és Wagner, a görög templomok és a gotikus dómok alkotói, Horatius és Byron és Petőfi és Arany.

Viszont könnyű belátni, hogy a szimbolizmus mellett két helytelen irány lehetséges: az egyik az individualist hangsúlyozza a kelleténél erősebben a magasabb vagy egyetemesebb jelentés rovására, a másik ezt a jelentést túlozza az egyéni kép rovására. Az első irány kicsinyes, játékos, partikularizmusba vesző jellegű, a második többnyire teorétikus, oktató vagy programmot adó törekvéseket nyilvánító szkémaszerűség. Amazt többnyire jóindulatú, termékeny, de nem eléggé jelentékeny képzelettel bíró művészi dilettánsok rendszerint nagyobb igények nélkül való műveiben találjuk meg, képekben, versekben, mesékben, amelyeknek nincs jelentőségük, mert nincs magasabb jelentésük; emez azonban épen tendenciái miatt nagy igényvel, sőt önhiúsággal, az ügyetlen oktató talazkodásával lép fel: a modern festészet futurista, kubista stb. irányai többek között ezt a vonást is erősen magukon viselik. Ezeknek a modern festészeti irányoknak jellegzetes vonásai a többnyire elégséges tehetség nélkül törtető keresés, a természetesen erős eredetiség hiányában erőltetett újszerűség és egy furcsa expresszionizmus, amely egy magasabb jelentés lehetőleg kép nélküli és így valóban képtelen, majdnem fogalmi vagy még inkább geometriai közvetetlenséggel történő kifejezésére törekszik, amely absztrakt jelentésfestészet akar lenni, de a jelentést, az értelmet bizony sokszor csak keresi és valójában értelmetlenséget árul el. Ehhez hasonló jelenségek a zenében és a költészetben is mutatkoznak, másrészt viszont találhatók a modern festészetben is igen értékes vonásokkal bíró irányok és nagyon értékes szimbolikus művek is; erre a hazai és külföldi tárlatok szerencsére nem egy példával szolgálnak.

Elméleti tendenciájú szkémaszerűségbe néha még jelentékeny tehetségű költők is eltévednek, ha sóvárgásuk-

tól vagy más, nem mindig ilyen nemes motivumoktól vezetve próféták, újitók, világmegjavítók akarnak lenni: erre különösen a mindig elméleti jelleg felé hajló német irodalomban találunk jó példákat, így a tehetséges modern drámaköltők, Kaiser és Unruh művei között is. Különös példa Ibsen: kétségtelenül egyike a legnagyobb szellemeknek és drámaköltőknek, akik valaha éltek. Ifjúkori munkái a felvillanó génusz igazi, viharos erőpezsgését mutatják. Középső korszaka — Trónkövetelők, Peer Gynt, Brand, Császár és Galileai — valóban klasszikus; csodálatosan nagy és gazdag, igazán szimbolikus művei telivérű képek mélyeséges jelentéssel. Azután következnek hosszú sorban a társadalmi drámák, kezdve a Társadalom támaszai-val: mind rendkívül érdekes, mély, óriás szellem alkotásai. És mégis félreismerhetetlen bennük a szkémaszerű jelleg növekvő előrenyomulása: a drámák erősen *szerkesztettek*, kevésbbé elevenek, kevésbbé telivérűek; egyes esetekben egyenesen geometriai dráma-csontvázakhoz közelednek, hiányzik belőlük az élet szabadsága, néha a kiszabott úttól való eltérése, sőt szertelensége. Igaz, hogy azt szokták mondani, a drámában semminek sem szabad fölöslegesenek és mindennek művésziileg „szükségyszerűnek“ kell lenni, azaz teljes szervességgel kell bekapcsolódnia a műalkotás egészébe: az életben azonban a szabadság uralkodik és ezért benne a szabadság, a meg nem kötöttség, néha az eltévelyedés és szertelenség is szükséges, nem pedig fölösleges; és a költőnek ezt a szabadságot bele kell szőni a drámába, amely mindig az élet képe, tükre; csak finom megértéssel bele kell ezeket a szabad vonásokat is olvasztania a mű egészébe. Ibsen pedig későbbi korszakában nagyon is erős kényszerrel dolgozik, az életképről lehántja a húst és vért, hogy a váz, egy életprobléma ideája és esetleg az arra adott művészi felelet tisztábban, világosabban álljon előttünk. Ez azonban a jelentés túlsága a képhez viszonyítva: az utóbbi elcsenevészedik és a szimbolum a szkéma felé hajlik el, itt is részben elméleti tendenciák szolgálatában. A jelentésnek nem kellene kisebbé, de a képnek gazdagabbá kellene válnia. Ez az oka, hogy az

utolsó nagy korszakában is lángelméjű Ibsen új eszméinek és ezek új ábrázolásának első lelkesítő hatása után mégsem tud tartósan teljes kielégítést nyújtani: sokkal inkább tudja ezt még a Trónkövetelők, a Peer Gynt, a Brand Ibsenje elérni. Mert itt élettel telibb, gazdagabb képzeletű és szabadabb hullámmzású: és *itt* igazi szimbolista.

A történelmi dráma különben is kevésbé forog a kicsinyesség vagy a szkémaszerűség veszedelmében, mint a társadalmi dráma: mert történelmi jelentés nélkül sekély, jelentéktelen és nem köt le, minthogy tárgya nem áll hozzánk közvetlenül közel; és élettel teljes történeti kép nélkül szintén élettelen és érdektelen, nem vonz, mert jelentése is többnyire távolabb esik tőlünk vagy legalább is nem hat közvetlenül, és így nem életbevágó vagy nem életbevágónak látszó tanítást ad szárazon és mégis a művészet határain belül. Történelmi dráma szerzőjének tehát vigyázni kell a szimbolikus jellegre, hogy reménye lehessen művével sikert elérni; ezt a szimbolikus jelleget a történelmi drámának szimbolizálásra igen alkalmas természete következtében nem is nagyon nehéz megvalósítani.

Ezzel ellentétben a társadalmi dráma túlnyomóan a jelenkor úgynevezett társadalmi problémáival foglalkozik, egy fajta történelmi drámája a jelennek nem történeti személyekkel: és akár csak kicsinyes képet ad, amely előttünk közvetlenül ismert és sokszor személyes emlékek és vonatkozások miatt kedves, akár csak egyetemes jelentést tár elénk, amely minket közvetlenül érdeklő problémákat mutat be és nekünk ezért fontos, mindig érdekel; éppen saját életünk poéziséből és prakszisából kifolyóan. És így a társadalmi drámában az előbb említett két téves drámai irány is még hathat és híressé tehet művet és művészt, amikor egyforma értékű történelmi drámák észrevétlenül eltűnnek.

A művészi szimbolizmus elve ellen vét a naturalizmus is, amely a költészetben rendszerint társadalmi képeket, a képzőművészetben életképeket fest: ez nem azért fogyatékos, mert az adott világot kívánja bemutatni, mert hiszen ez a lehető legkövetelmesebb, hanem először is azért, mert a

világnak olyan részleteit mutatja be híven, amelyek önmagukban tökéletlenek és csupán az egész keretében tökéletesek, és ezt teszi a nélkül, hogy valódi, az egész világképben és a bemutatott részletekben is teljesen meglévő világjelentésüket is bemutatná. Így a világmásolás hibájába esik, amelyet már Platon elítélt, és nem emeli ki a jelentést, a platoni „ideát”, a filozófikumot, amelyet Aristoteles kíván a művészettől. A naturalizmus tehát kicsinyesen rajzolja a világot, egy töredékét kicsinyesen egészként mutatja be és itt is könnyelműen csak a felületen látszót utánozza, nem a legmélyebbet, a lemásolhatatlant, a megrajzolt jelenség teljes szellemi jelentését. Ezt a szellemi jelentést, amelyben a nagy kozmikus vonatkozások az emberi élet legkisebb zugába is behatolnak, az Istenség befolyását kell a művésznek képében megmutatnia, ha értelmes jellegre, sőt teljességre törekszik.

A szó igazi értelmében vett naturalizmusnak meg kellene mutatnia a természet alapjait is, ekkor azonban idealista szimbolizmus és tökéletes művészet a neve. Ennek a legmagasabb jelentésnek a felfedése a legnehezebb, nemcsak nehezebb a pusztta jelenségeknek lapos pozitívizmussal való könnyelmű másolásánál, hanem nehezebb más, képzeleti világok könnyed megrajzolásánál is. De még ha a naturalista ezt a jelentést nem is tudná ábrázolni, volna segítsége; hiszen annak, amit a naturalizmus a valóságból tényleg művészileg ábrázol, mint művészi valóságnak eo ipso van magasabb jelentése és ezt a naív természetességgel ábrázoló művész esetleg érzékeltethetné. A hiba azonban ott kezdődik, ahol a naturalizmus *nem akar* jelentést ábrázolni, hanem csupán „híven visszaadja azt, ami van”, azaz a külső burkot, a pusztta képet, amely így művészileg értelmetlen, még akkor is, ha egy emberi lélek képe volna; mert ez önmagában, individualitásában még mindig nem a saját magasabb jelentése, ezt csak sokszor rejtetten, önmagában hordja. Épen a teremtetett szellemnél individualitása csak a kép, nem a magasabb jelentés: ez a világhivatása, világjelentősége, világszerepe. És az élet eseményeiben is az őket átélő elmúlhatatlan szellemek

sorsa szempontjából való mélységes jelentőségük a magasabb jelentés: ezt a jelentőséget pedig a naturalizmus furcsán egyoldalú megvilágításban látja, mert hiszen „magasabb” jelentőséget, „magasabb” jelentést elvileg nem akar elismerni.

Igy azután a kicsinyes naturalista tendenciában az elutasított jelentés hivatlan vendégként újra beállít és pedig rendszerint mint torz jelentés, majdnem mindig mint az élet pesszimista magyarázata: mert magasabb jelentés nélkül nemcsak valóban alkotni, de élni sem lehet. És ha a szellem megtagadja a magasabb jelentést és minden jelentést a közvetetlen valóságban keres, akkor különösen a földi életben, ennek kicsiny képeiben és rejtett zugaiban sokkal több nyomasztót és fájdalmast talál, semmint felemelőt és vidámat: mert a sugarak az égből szállnak a földre és ennek magának legfeljebb vörhenyes láng és komoran sötétlő parázs a természetes világossága. És így a sötét képből a jelentésadás szükségessége mellett, amely az erősebb művészi jellegben és így a kétségtelenül művészi vonásokat tartalmazó jelentékenyebb naturalista művekben is elkerülhetetlen, természetszerűen szomorú jelentés csapódik le: így esik a magasabb jelentést tagadó naturalizmus a mégis soha egészen meg nem tagadható és ki nem kapcsolható „magasabb” jelentésnek áldozatául, midőn az végül baljelentés alakjában jelentkezik, amely a magasságoktól elfordult balérzelem szülöttje és ismét balérzelmet szül.

És mégis hathat a naturalizmus, mert természetszerűen akút problémákkal foglalkozik, az életben is jelenlévő képeket mutat be. Ezenkívül még többnyire nagyon sötét vagy legalább is ki nem elégítő, magasabb értelemben mindig vigasztalan képével is hat, amely az embereknek boldogságra vagy elégedettségre irányuló vágyával éles ellentétben áll és a bennünk lévő pesszimista hajlamokat erősen felrázza.

42. *A szimbolizmus különféle értelmei.* A művészet egyetlen helyes iránya tehát a szimbolizmus, de nem abban az értelemben, amint ezt a szót Hegel vagy egyes újabb

művészek és művészetteorétikusok egyfajta öntudatlan vagy tudatos szimbolizálás megjelölésére használják, hanem abban a művészet egész birodalmát átfogó értelemben, hogy a műveket tudatosan vagy önkéntelenül szimbolizálóvá, azaz olyan művészi valóságokká kell alkotni, amelyeknek individuális képe egyúttal harmonikus és szerves módon megfelelő magasabb vagy egyetemesebb jelentést hordoz és fejez ki.

Hegel a szimbolikus művészetben az egész művészetnek csupán egy részét és pedig kezdetlegesebb részét érti: a görögség előtti keleti művészetet, sőt a görögöknek klasszikus korszakuk előtti művészetét is, azaz a művészetnek azt a *korát*, amelyben az „idea” és ennek érzéki megjelenése még nincs harmonikus és természetes egységben, hanem az érzéki köntös „túlteng”, vagyis az „ideát” még kissé ügyetlenül, bizonyos fokig monstuózan fejezi ki. Valójában nem nevezhetjük ezt a művészetet elhibázottnak, csak még kezdetlegesnek. Már szimbolikus jelleget mutat a mi szóhasználatunk szerint is, csak még igen egyszerű a stílusa. Ez a megítélés a hegelinek különben nem mond lényegileg ellent, hanem azzal egészben megegyezik.

A modern szimbolizmus a mi értelmezésünk szerint vett szimbolizmusnak egyik fajtája, amely a műalkotás jelképmivoltát, a kép jelentésszerűségét nagyon erősen és talán némi egyoldalúsággal hangsúlyozza: ezért sorolható fel ez ez irány mások mellett mint egyik specifikus művészeti irány.

Ezzel szemben úgy, ahogy mi értjük a szimbolikus jelleget, a műalkotás mint szimbolum ezen meghatározottságán belül tág teret nyit végtelen számú lehetőségnek: minden nagy és igazi művészet, mindaz, amit ilyen értelemben művészileg klasszikusnak neveznek, elfér itt, sőt ide tartozik.

43. *A szimbolikus jelleg bonyolódása a művészi fejlődés folyamán.* A szimbolikus jelleg a műalkotás bonyolultságára vonatkozóan nem szab mértéket: vannak nagyon egyszerű és mégis valódi szimbolikus, sem nem szkémaszerű, sem nem kicsinyes művek, és nagyon kompli-

kált és sokrétű és mégis egyoldalúan székemaszerű vagy kicsinyes alkotások. A szimbolikus jelleg tehát a műalkotások mindenkori, mintegy sztatikus tulajdonsága; és a szimbolikus jelleg változása, dinamikája a művészi fejlődés folyamában megegyezik a műalkotás egész természetének, főleg stílusának is, változásával: valóban, a műalkotás egész természete szimbolikus.

A természeti művészet fejlődésében ugyanaz a bonyolultabb jelleg felé való haladás figyelhető meg, mint a természeti fejlődésben általában: hiszen a művészet fejlődése a természet hatalmas felépülést mutató világában ugyanazoknak az erőknek a műve, amelyek a természet fejlődését létrehozzák és kormányozzák. És így azt tapasztaljuk, hogy már a természetben megjelenő művészet először nagyon egyszerű és mégis nagyon értékes és tökéletesen szimbolikus műveket alkot: gondoljunk itt pl. a fény- és színjelenségekre, amelyek — úgymint a többi tartalmilag érzéki minőségű természeti hatás is — valószínűleg éppen sajátneműen művészi hatások és tartalmaik műalkotások képzeletalkotta tartalmai. És mint műalkotások a színhatások igen egyszerű individuális képeket mutatnak, amelyeknek szintén egyszerű, de egyszerűségében magas jelentése van, és pedig nem más, mint a színeknek sokat keresett és találgatott, de még nem minden tekintetben felfedezett és nem szabatosan meghatározott, mindenesetre azonban meglévő lelki, szellemi jelentése. Ezzel szemben pl. a természeti fejlődésben később fellépő művészi jellegű biológiai alakok¹¹ sokkal bonyolultabbak, képük gazdagabb, és gazdagabb, ha nem mindig magasztosabb jelentéssel is van kapcsolatban.

Ez a bonyolódási folyamat az emberi művészetben is folytatódik. És itt úgy áll a dolog, hogy az ember rész-

¹¹ Persze a természetben sem csak művészi hatások vannak: a természeti alakok lényegileg művésziek, de már az energiák praktikus hatások a természetben, a természeti jelenségek törvényszerű rendezettsége és faji vonatkozásai pedig főleg elméleti jellegűek. A természetben mindhárom életág igen harmonikusan teljes életté egyesül.

ben csak a természeti hatásokra építhet és így csak bonyolultabban hathat a természeti erőknél, másrészt azonban egyáltalában, tehát mint művész is — és nemcsak a zenében és a költészetben, hanem az anyagilag leginkább meghatározott képzőművészetben is — létrehozhat egyszerűbb műalkotásokat egyszerűbb tiszta szellemi jelentéssel, mint amilyen sok természeti alkotás. Így pl. egy dómnak rendszeren bonyolultabb ideája van, mint egy hegynek, vagy egy embert ábrázoló szobornál a természetes testalkathoz még külön bonyolult jelentésstruktúra járul, amilyent az élő emberi testbe is már nem valami természeti erő, hanem az emberi szellem vetít, másrészt viszont a szoborban kevesebb van, mint a mozgékony, kívül-belül biológiailag át- és átorganizált élő testben és egy festménynek sokszor egyszerűbb ideája van egy természeti tájnál.

Amint már említettük, az emberi művészetben is jól megfigyelhető egy egészben véve előrehaladó bonyolódás, ha egyes mellékjelenségektől eltekintünk. Ha most a primitív kezdeteket figyelmen kívül hagyjuk is, az ősi keleti, majd különösen a hellén művészetben nagyon értékes, magasrangú, tökéletesen szimbolikus, de aránylag egyszerű műalkotásokat találunk: így az egyiptomi, az asszír-babiloni, a perzsa és az ősi hellén építészetben, így a hellén fénykor építészetében, így a klasszikus kor isten- és hősábrázolásaiban, a hellén zenében, Homerosnál és bizonyos tekintetben még Aischylosnál is. Mindenütt egyszerű a kép is, a jelentés is, de mindkettő jelen van harmonikus és szerves kapcsolatban.

Nemsokára, már az antik kultúrában is, fokozódó bonyolódás mutatkozik: gondoljunk például Euripidesre Aischylos után; kettejük között Sophokles műveinek bonyolultsága tekintetében is középen áll. Gondoljunk továbbá a Nagy Sándor korabeli nagy szobrászokra Pheidiaszal szemben stb. Nagyon feltűnő a különbség, ha pl. Pheidiaszt és Michelangelót, az antik és a renaissancebeli vagy a weimari klasszicizmust hasonlítjuk össze, ha a zene fokozódó bonyolódását, vagy ugyanezt a jelenséget a drámánál akár Shakespearétől Ibsenig — még ennek középső

periódusában is — vesszük szemügyre. És mindenütt valódi szimbolizmust látunk, ezen belül azonban egész művészi fejlődés- és leszármazási elmélet volna felállítható: a történeti kifejlődést bemutató és e mellett filozófiai szemponatokkal rendelkező művészettörténet, egy művészettörténet-filozófia, amely elsőrangú szükségesség, rendkívül érdekes eredményekre vezetne ezen a téren.

Még az sem állapítható meg egyszerűen, hogy hol van itt, a valódi szimbolizmus kereteiben, a magasabb rendű érték: igaz, hogy nehezebb a nagyon bonyolultat tökéletesen megalkotni, de nekünk a felette egyszerű sem könnyű. Ha a legbonyolultabb tökéletesen, minden részletében, lélekkel teljesen áthatva, mélyen és mégis teljes egységséggel van megalkotva, akkor mindenesetre magasabbra kell értékelni, bár felfogása sokkal nehezebb: de azután annál hálásabb, mérhetetlenül gazdag, úgyszólván kimeríthetetlen, és mindig telítve van a legmélyebb és egyszersmind legmagasabb jelentéssel.

Ebben a fejlődési folyamatban fokozatos szubjektívizálódás is tapasztalható, amely azonban — mint egyáltalában az egész fejlődési folyamat — legkevésbé sem egyenesen és változatlanul, akadálytalanul és csalhatatlanul alakul ki: és ha ez az átlelkesítésnek és a mindig tökéletesebbé váló lélekábrázolásnak a szubjektívizmusa egész séges objektivitással párosul, amely nem torzít önkényesen szubjektív módon és lehetőleg a szubjektív individuális jelleget is objektíve egyetemes jelentésűvé és jelentőségűvé akarja és tudja emelni, akkor az alkotásnak és a műnek magasabb tökéletességével állunk szemben, mint amely még a görögök eszményi istenalakjaiban is megnyilvánul. Persze egészen rendkívüli lángész kell ahhoz, hogy az ennyire bonyolult jellegben ugyanolyan tökéletességet érjen el, mint amilyen Pheidias művészetéé vagy a homerosi költészeté volt a maga egyszerűségében: és csekélyebb tökéletesség a nehezebb feladat mellett, sőt talán különben egyenlő mértékű alkotó erő mellett is értékben alatta áll a tökéletes egyszerű műalkotásnál.

Hogy a modern ember az egyszerűt ugyan csodálja

és semmi árért oda nem adja, de maga mélyebben akar behatolni, sőt immár bonyolultabb természete folytán erre kénytelen, azt igen jól megmutatja a renaissance és például Goethe görögség-kultusza: a görögségnek teljes elismerése, sőt néha már túlbecsülése mellett sem akarta Michelangelo vagy Lionardo, de még Raphael sem a görög mesterek egyszerűségét utánozni; és Goethe maga Iphigeniájában is más, bonyolultabb jellegű, de egyáltalában nem kevésbé értékes alkotást hozott létre, mint a minden modernitása és lelki bonyolultsága mellett is főleg művészi jellegében primitívebb és naivabb Euripides, akit pedig mindenek fölött nagyrabecsült és magasztalt. Talán nem is tudott volna sem a renaissance, sem Goethe a görögök egyszerűségével alkotni, mert egész lelke bonyolultabb, történetileg tovább van, időben fiatalabb, de kultúrában, szellemi fejlettségben öregebb, mert hiszen már az elődökön fejlődött, de világhelyzetének megfelelően bonyolultabbnak is teremtett; és ha tudott volna is úgy alkotni, mint a görögök, ezt már nem olyan eredetiséggel, mert éppen csak utánuk és őket ismerve tehette volna. Az azonban bizonyos, hogy az újak közül nem is akart egyik sem olyan egyszerűen alkotni és tudatosan törekedett szellemileg bonyolultabb elmélyítésre.

Az ilyen bonyolultabb alkotásnak lehet, hogy lényegileg nem is kisebb az egyszerűsége, mint más, egyszerű alkotásoknak; a művészi mag, az alapjelentés egyszerű lehet pl. Michelangelo Dávidjánál vagy Mózesénél, magának Goethének Iphigeniájánál, Schiller Wallensteinjánál, a Hamletnél vagy Wagner Mesterdálnokainál, Parsifaljánál is: csak sokkal mélyebben van ez az egyszerűség, hasonlóan, mint a csupán legbelső magvában egyszerű és a mellett képességeiben nagyon sokoldalú teremtett szellemnél; a mélységnek ez az egyszerűsége azonban a sokrétűség minden megnyilvánulásában, azt szervesen áthatva és egyesítve, uralkodik. És így az egyszerűtől a bonyolult felé való fejlődés, mint a világ megnyilvánulásaiban mindenütt, a praktikus életben csakúgy, mint az elméletben, egyrészt ugyan eltávolodást jelent az egyszerűségükben

magasztos, őseredeti alakoktól és képektől, másrészt azonban fokozódó átszellemülést, amely végül magasabb és legmagasabb tökéletességet ér el az alkotásoknak, egyáltalában mindenféle hatásnak lélekkel való áthatásában és az egyszerűnek és a sokrétűnek legmélyebb egyesítésében; és ez a fejlődés mindig belül maradhat a hibátlan természetű, saját fajtájukban tökéletes lények körén, a mi esetünkben a szimbolikus műalkotásokén, és tényleg fel is mutat minden fokon tökéletes alkotásokat, hogyha a valóságban a fejlődő világ megállás nélküli továbbfejlődésének céljából sokszor keresztül megy is az értékmegvalósítás és értéktagadás, a hiány és a teljesség, a rombolás és a bejeljesítés ellentétein.

44. *A szimbolum érzelmi meghatározottsága; a szimbolikus jelleg és „az idea átsugárzása”.* Amennyiben a tiszta tárgyi művészet a szellemet magát ugyan megalkotni nem, de jól ábrázolni, kifejezni tudja, e mellett azonban képszerű mivoltának megfelelően megőrzi a kép sajátos fátylát az ábrázolt, az alkotott tárgy és a képbe szőtt jelentés előtt is, a szellemet és a szellemi jelentést kiválóan megmutatja és mégis bizonyos tekintetben csak a képen át sejteti és érezteti; így a legkitűnőbb módon ingerel és serkent a minden irányban való tovább- és behatolásra, további szellemi fejlődésre, emelkedésre. És ezt az ingerlő és serkentő jelleget a művészet épen poétikus teltségével, gazdagságával és vonzóságával nyeri, akkor, ha valóban az érzelem alkotása: kinyilatkoztatása ezért ne is legyen teoretikus, túlnyomóan értelmi jellegű, hanem erősen szemléletes (nem mindig szemléletli) kép, telve érzelmi jelentéssel, valamely érzelem vagy hangulat, lehetőleg jelentős érzelem vagy hangulat kifejezésével; és csak másodszorban és bizonyos műfajokban tartalmazhat gyakorlati és elméleti elemeket is.

Egyedül a valóságos, telt, sajátnemű érzelem alkotja meg az igazi szimbolumot egységesen, jellegzetesen és mégis harmonikusan és szervesen: ez a nem értelemszerű alkotási tevékenység az, amit sokszor naivnak neveznek és ebben az értelemben a naiv alkotás követelménye teljesen

jogosult. Ez a naivitás azonban mégsem a szó közönséges értelmében naiv: az érzelmi alkotás épen akkor, amikor a legmagasabb rendű, rendkívül tudatos, tapasztalt, jelentésben gazdag, mély, „filozófikus“, akár csak a magasan kifejezett értelem; csakhogyz érzelmileg tudatos, érzelmi jelentésű és nem elméleti jellegű, bár az értelem *segítő* munkáját nagy mértékben megkívánja.

Az érzelmi alkotás ítélőképesége az ízlés ill. a tapintat, képteremtő ereje a képzelet, jelentéstadó ereje pedig maga a sajátnemű, eleven érzelem. Művészi ízléssel kicsiszolt, érzelmi meleget és érzelmi jelentést sugárzó és ennyiben titokzatos képzeleti képekből állanak az igazi szimbolikus műalkotások; hiszen az érzelem a lélek legbensőségesebb és sok tekintetben leginkább életmeleg és mélyéletű mozzanata. És a műalkotás, mint így értelmezett szimbolum, egyúttal az „idea“ sugárzását és keresztűlsugárzását is mutatja, azaz a magasabb vagy egyetemesebb jelentés keresztűlsugárzását az eleven, szemléletes, individuális kép tarka fátylán: így tehát a műalkotásnak ezt a legmélyebb lényegét a tőlünk is már minden oldalról megvizsgált furcsa meghatározás jól látja; csak az a hozzátétele téves, hogy a művészet átmeneti felfogási mód és hogy az „ideát“ végül már csak „fátyol nélkül“ fogjuk szemlélni, mivel az idea megjelenése, sugárzása, művészi, képes fátyla érzéki és így az idea képszerű művészi felfogása alacsonyabb rendű felfogási mód a tudományos felfogásnál. Mert eltekintve attól, hogy az érzéki felfogás, amely egyfajta sajátos tartalmi felfogás, egyáltalában nem nevezhető egyszerűen alacsonyabb rendűnek az értelmi felfogással szemben, feltétlenül és meg nem dönthetően áll az, hogy az érzelmi jelentés, amelyet a vele korrelát, de tőle sajátosan különböző értelmi jelentés sohasem pótolhat, lényegéből kifolyóan megkívánja a képnek ezt a korántsem mindig érzéki fátylát, a nélkül lehetetlen; és ha kitépjük belőle és racionalizáljuk, akkor csak lefordítjuk a teória nyelvére, de egyszersmind elveszítjük az érzelmi jelentésnek elméleti jellegre természetesen le nem fordítható sajátnemű jellegét.

45. *A művészet és a teljes élet.* Amint a tett közvetlenül az egyesre, a tudomány főleg az egyetemesre irányul, úgy a művészet mindkettőt a szimbolum sajátos egységében jellegzetes módon egyesíteni iparkodik és így az élet három ága között a legtökéletesebben mutatja meg az élet-eszményt: ez azt kívánja, hogy elvszerűek, jelentésben gazdagok és mégis jellegzetesen egyéniek legyünk. Ilyen módon az életből magából is a legtöbbet nyújtja, mert egyenlő súlyt vet az egyénire és az egyetemesre; a teljes élet maga azután természetesen mindhárom ág mindenoldalú kapcsolata. De még a teljes életnek ezt a képét és mindenoldalú kapcsolatát is nyújtja a művészet legtöbbszöri és ennyiben legmagasabb műfajaiban, legfőképpen a drámában, amely egyenesen az életet magát cselekvő erőivel együtt akarja elélni. A tökéletes dráma így bizonyos értelemben túlnő a művészen, mert mint ábrázolás művészi, de úgyszólván tökéletes módon ábrázolja az elméleti vagy a művészi életet, csakúgy mint a gyakorlatit, bár legtöbbször ezt az utóbbit mutatja be; mivel azonban mint ábrázolás művészi, lényegében mégis művészet marad.

Ilyen módon a művészet legmagasabb műfajaiban teljesebben foglalja magába az élet másik két ágát, mint ahogy bennük megvan. Lényegileg korrelációban és egy magasságban van velük: de mivel sajátos egységük, azért foglalhatja őket bizonyos tekintetben magába; a teljes életben mindhárom ág egymást magába foglalja, mindhárom egymásba van foglalva és fonódva, átjárja egymást és, mint a három életág egységes kapcsolatát, épen magát a teljes életet adja.

Látjuk, hogy a művészet, bár forrása és alapja mindig a sajátnemű érzelem, kiterjeszkedik az egész élet területére, tükrözi a gyakorlatot és az elméletet, bemutatja az akaratot és az értelmet. *Hiszen a sajátnemű érzelem maga teljes valóság sajátos akarral és értelemmel.* Így teljesen érthető a művészetben fellépő sok logikai, értelmi, ítéleti, másrészt akaratati mozzanat is. Ámde mind ennek lényegileg az érzelem sajátnemű természetéhez kell igazodnia, át kell

alakulni művészi jellegűvé; a művészet világában az akarat és az értelem *alá és nem fölé van rendelve az értelemnek*. Ezért az akarat tevékenysége a művészetben főleg mint képzeleti tevékenység, az értelem mint ízlés és egyfajta tapintat jelenik meg: mindkettő az értelem színét mutatja és az értelemre épít. A sajátnemű cselekvő akaratot és a sajátnemű elméleti értelmet a művészet inkább csak tárgyai között ábrázolja és csupán kisebb mértékben és alárendelt szerepben vonja be élettel teljes működésébe. Amikor tehát a művészetben ennek teljes életszerűségét és így a benne esetleg és mellékesen, sohasem lényegileg felépő, nem sajátneműen művészi mozzanatokát méltatjuk, nagyon ügyelnünk kell arra, hogy miattuk a lényegét, az igazi, sajátnemű művészi jelleget ne tévesszük szem elől: ezért hangsúlyozzuk mi annyira a művészet sajátnemű érzelmi, alakulati természetét.

46. *A műalkotás maradandó voltának és egyidőben valóságának kérdése.* A műalkotás szimbolikus jellege igen sok megismerés forrásává vált a művészet világában: szinte azt mondhatjuk, teljesen kitárta ezt a világot és megmutatta nagy életjelentőségét, egyáltalában az életben való megjelenését és szerepét. Most még a művészi jelleg néhány további tulajdonságáról, ill. vele kapcsolatos kérdésről kell megemlékeznünk, hogy az eddigi képet minél teljesebbé tegyük. Azután a művészet világának általános képét ismerve, áttérhetünk a természetben megnyilvánuló művészet fontos kérdésére.

Meumannál találjuk meg azt az állítást, hogy a művészi alkotás maradandó művek ábrázoló létrehozása. Ez a meghatározás azonban nem fogadható el. Micsoda értelme van a maradandó mű ábrázolásának? Nyilvánvaló, hogy egy tánc, szép mozdulat, ének, vagy akár futó arc kifejezés is lehet művészi; és rendkívül magas fokban művészi a természetnek folytonos, gyorsabb vagy lassabb folyású alkotó tevékenysége. Maradandó mű ábrázolásaként való meghatározással tehát a művészi alkotást nem határozhatjuk meg. És abban az értelemben, hogy a művészi alkotás olyan hatásokat hoz létre, amelyeknek lényege —

Istenben — örök értékű, nem különbözik a praktikus és a teoretikus tevékenységtől.

A műalkotásnak természetesen egyidőben fennálló-nak sem kell lennie, lehet egyszer lefolyó, múltkonynak alkotott mű is; másrészt lehetséges az is, hogy valamiképen meg van rögzítve, de önmagában lényegileg szukcesszív jellegű, mint egy dráma, egy zenei mű, amelynek lényege nem az egyidőben fennálló könyv vagy partitúra, hanem művészi valóságának szukcesszív, időbeli kibontakozása.

47. *A műalkotás elkülönítésének problémája.* „A poézis mese” mondással, ennek abban az értelmében, amely új világok alkotására irányul, függ össze a szintén Goethe-től hangsúlyozott körülmény, hogy az emberi műalkotásnak izolálásra, környezetétől való elkülönítésre, abból való kiemelésre van szüksége. Így emeli ki, különíti el a drámát a színpad, a szobrot a talapzat, a képet a keret stb. Ez sokszor tényleg szükséges is, mert az emberi műalkotásnak rendszerint nem egyforma az *ideje* a környezetével — pl. nem változó, mint egy szobor a körülötte lévő kerti virágokkal szemben; vagy más módon változik, mint egy dráma a közönséges élettel szemben — és ezzel a térben sincs harmonikusan és szervesen összekötve, sőt sokszor nincs szoros jelentésösszefüggés sem közöttük; az előbbi példák itt is megállnak.

Amde ez a meghatározás mégsem egyetemes érvényességű: így pl. egy építészeti mű, amely tiszta természetű környezetben áll, sokszor épen ezzel teljesen egybeolvadva hat legjobban; alkalomadtán egy szobor is ilyen természetű lehet. Nagy sikereket értek el szándékosan természetesennek választott színtereken előadott drámai művekkel. Végül pedig egyes emberi alkotások egyenesen arra valók, hogy az embert harmonikusan összefűzzék a természettel, ha hangsúlyozzák is és megkülönböztetik eltérő jellegét.

Ezzel az „elvvel” is tehát óatosan kell bánnunk: nem egyetemes érvényességű és akkor is, amikor érvényes, érvényessége magasabb elvek, a szervesség, az egységesség,

az összhang érvényességén alapul. Ezek a kezdetben szabadon megadott vagy választott alkotóelemeket, stílusmozzanatokat a további kialakításban azután már egyértelműen határozzák meg: azaz amint pl. egy matematikai műveletnél a művelet tényezőit és a művelet fajtáját sok lehetőség közül szabadon választhatjuk, belőlük azonban az eredmény többnyire már egyértelműen meghatározva következik és más eredmény matematikailag lehetetlen, mert vét a matematikai alapkategóriák, pl. az egyenlőség ellen, úgy bizonyos művészi elemeket is eleinte szabadon választhatunk ki sok lehetőségből, ezzel azonban a teljes kialakítás és a teljes mű többé-kevésbé meg van határozva és egy meg nem felelő továbbalakítás beleütközik a legmagasabb művészi kategóriákba és ezért művészileg lehetetlen, torzalkotás. Így szabadon belefoghatunk olyan műnek a megalkotásába is, amelynek stílusa nem egyezik meg a környezet művészi stílusával; de ha belefogtunk ilyen műbe, akkor azt következetesen ki is kell alakítanunk és le kell zárunk, és mivel a művészileg ellentétesen meghatározott környezettel harmonikusan és szervesen össze nem köthető, attól el kell különítenünk, még pedig erősen és határozottan, mert a szervesen nem egyesített és nem egyesíthető, tehát művészileg összeférhetetlen mozzanatok egymásbafolyása és egymásbajátszása művészi balviszonyt, diszharmóniát eredményez.

48. *A művészet megváltó és megszentelő jellege.* Wagner hangsúlyozza a művészet megváltó jellegét. Igaz, hogy egyrészt a kész műalkotás mintegy megváltást jelent a művész számára, amint hogy ezt voltaképpen minden ható szellem érzi ható tevékenységének befejezésekor, másrészt pedig a műalkotás magas rendű jelentéstartalmával úgy a művészen, mint a műélvezőben a szellemi tevékenységet felszabadítja és egyúttal felemeli.

A művészetnek, a poétikumnak leglényegesebb vonása és jelentősége a szellem és tevékenysége tekintetében azonban mégis a megszentelés, egy szent beteljesítés; és a magas rendű műalkotás tisztító és erősen nemesítő jellege a szépségnek ezzel a megszentelő vonásával és ter-

mészete szerint megszentelő jelentésével függ össze, szemben az elsősorban teremtő jellegű praktikus jósággal és a főleg megváltó jellegű elméletileg meglátott igazsággal. És itt még a negatívum ábrázolása is pozitív módon értékes lehet és pozitív módon hathat, hogyha a negatívumot mint ilyent pozitív jelentésadás végett, pozitív célból, pozitív jelentőséggel és szándékkal, megbélyegezzük.

49. *A művészet célja.* A művészet célja tehát — mindenfajta, így a praktikus és a teoretikus tevékenység természetének is megfelelően — először magának a műnek létrehozása, megalkotása, mert ez a mű önértékű és *a felfogó számára* ebben az önértékében, azaz pozitív individuális lényegében, amely individuális képet magasabb jelentéssel egyesít, öncél; azután még magasabb mértékben az alkotó és az átvevő teremtetett szellem fejlődése a művészet célja; és végül a legmagasabb szempontból tekintve a művészet tovább céltalan, de mély jelentésű lényegében csodálatos dicsérő ének, amelynek jelentése Isten dicsőítése, aki az összépség, az ősjelentés és őskép egyben, a végtelen szeretetű ősművész, aki a másodrangú szellemeket teremti és művészi alkotásra képesíti, hogy ennek a révén, úgy mint mindenfajta tevékenység útján, végnélkül fejlődjenek, gazdagodjanak és feléje emelkedjenek. —

A művészet világára vonatkozó alapvető kérdések áttekintését befejeztük; így áttérhetünk a természeti szépség és művészet fontos problémáira. Ide egy önmagában is jelentős, sokat vitatott esztétikai kérdés elég jól áttevet, ezért előbb röviden ezt vázoljuk.

50. *A szag- és ízérzetek művészi jelentősége.* A legtöbb esztétikus az érzetek körében csupán a szín és hangérzeteket tartja művészileg jelentősnek, míg pl. a szag- és ízérzeteknek csupán kellemességi értéket és biológiai jelentőséget tulajdonít. Ez a felfogás nem egyezik meg a szépség alapvető mivoltára és egyetemes érvényességére vonatkozó megismerésekkel.

Valóban: még az olyan minőségeknek is, mint a szag vagy az íz, van abszolút módon meghatározott szépségértékük, nem csak relatív és változó kellemesség-értékük.

Csupán az áll, hogy a szagnak és íznek rendesen nagyobb biológiai és kisebb tisztán szellemi jelentősége van, mint például a színnek vagy a hangnak, ezért inkább van szubjektív törekvésekkel kapcsolatban és ezért szorosabb viszonyban is van a hasznossági és kellemességi értékeket meghatározó másodrangú alanyokkal, mint — ugyanezen szempontot véve alapul, — a szín és a hang; másrészt kisebb szellemi jelentőségénél fogva művészi jelentősége is csekélyebb. De mind annak, aminek relatív és szubjektív értéke van, annak mint realitásnak, amennyiben egy bizonyos lényege van önmagában, megvan a három abszolút értéktől való meghatározottsága is. És így minden szag és íz is, mivel ezek és általában az érzetek szoros kapcsolatban állóknak látszanak az érzelemmel, művészi jelentőséggel is bír, szép vagy rút a szerint, mennyi benne a pozitív művészi jelleg vagy a művészi, poétikus fogyatékosság.

Ennek a művészi értéknek a meghatározása azonban itt általában nem könnyű: arra kell vigyáznunk, hogy ezekben az esetekben ne tisztára a magunk itt biológiailag érdekelt megítélését vegyük csálhatatlan zsinórmértékül. Az a körülmény, hogy talán egy szagot vagy ízt sem tűr vagy szeret mindenki, nem szól annak művészi semlegessége vagy negativitása mellett; mert az egyes emberi alanyok biológiai szervezetei különbözők és nem mindegyiknek felel meg minden szag és íz, sőt valószínűleg egy sem felel meg mindegyiknek. Vannak azonban bizonyos, nem teljesen élesen megvonható irányvonalak, amelyek egyes szagokat és ízeket a normálisan organizált alanyoknak mint kellemeseket, másokat mint kellemetleneket határoznak meg: sőt annyira megyünk, hogy ezektől az irányvonalaktól való erős eltérést — sokszor teljes joggal — egyenesen perverziónak tekintünk. Hiszen a színeknek és a hangoknak is van ilyen kellemességi jellegük, amely néha nagyon is fontos.

Mindez többé-kevésbé egyetemesen egyenlő emberi, de csupán relatív és szubjektív kellemességi meghatározottság, amely nem mindig alkalmas az esztétikai érték-

meghatározásra. A művészi érték ezzel a kellemességi jelleggel összefügghet, valamiképen mindig össze is függ, de nem kell vele egyenes arányban összefüggnie. Ezért nem is kereshető mindig a kellemesség irányában, hanem más érzelmek alapján is és néha több joggal bírálható el, még ha azok az érzelmek esetleg a kellemességi érzéssel ellentétesen ítélnék is, például a művészi dolog jellegzetességét tartva maguk előtt. Épen ez a jellegzetesség igen fontos művészi mozzanat. Különben is az abszolút módon értékesnek meghatározott dolgok akkor is és ugyanannyira értékesek maradnak, ha semmiféle teremtet alany sem ismeri is el értéküket, mivel ez Isten végtelen lényegétől és értékétől függ és van meghatározva. Ezért lehet némelyik szag vagy íz művészileg értékes akkor is, ha a lelki életre befolyással bíró egyetemes emberi biológiai szervezetnek megfelelően ezt egy ember sem érzi és ismeri el; hiszen a metafizika megismerése szerint ezek az érzetek is, mint az érzetek általában, az emberi felfogástól függetlenül, az objektív természetben is valamiképen fennállanak.

Egyes szagérzetekre vonatkozóan nem is olyan nehéz a szépségítélet: pl. az ibolya, gyöngyvirág, rózsa illatát alighanem teljes joggal *szépnek* ismerhetjük el a normális szervezettől nagyjában egyformán és egyértelműen felfogott, tehát tárgyilag fennálló, egyúttal kellemességgel is kapcsolatos, de tisztaságot, vonzóságot is nyilvánító érzelmi jelentésük alapján. Más szagok, ízek és másféle érzetminőségek művészi jelentése már erősen összefügg természeti jelentőségükkel és főleg természeti jelentésük jellegzetes kifejezésétől függ: ez tehát csak a természetnek és a művészetnek, valamint a természet és művészet viszonyának alapos ismeretével fogható fel. Ez a probléma átvezet a természeti művészet kérdésére is, amelyre legalább általános, elvi jelentőségű irányvonalak megadásával próbálunk felelni.

51. *A természeti szépség problémája.* Minden művészetelmélet egyik legfontosabb és nagy metafizikai jelentőséggel is bíró kérdése a természeti szépség, a természetben található poétikus jelleg problémája. Sokszor és

szívesen szembeállítják a természetet és a művészetet, a természeti és a művészeti szépséget. Máskor ismét a természet művészetéről, a természet műalkotásairól beszélnek, amiben már benne rejlik a természetben működő művészi alkotó tevékenységnek az elismerése is. Ezt a tevékenységet ugyan természeti szükségszerűségnek, tudattalan spontaneitásnak stb. nevezik és pl. Hegel sok más szempontból is fogyatékosnak, a valódi szellemi művészi tevékenységgel szemben alacsonyabb rendűnek tartja: ez azonban csak feltevés, amelynek jogosultsága kérdéses. Hiszen metafizikai vizsgálataink alapján ennek a feltevésnek a jogosultságát rögtön elvitathatjuk, de most lassúbb eljárással mindenekelőtt csupán a természetben lévő szépség tényét vesszük szemügyre.

A természetben van szépség és pedig igen különböző fajtájú: ez bizonyos. Ennek belátására, megérzésére az embernek mindig volt érzéke, habár eleinte sok más képességgel együtt ez is fejletlen volt. Igaz, szokták mondani, hogy a természet szépségének felfedezése az emberiségnek késői „vívmánya”, amely talán eredeti naivitásának elvesztésével és egy szentimentális-reflexiók korba való jutásával, talán süllyedésével is összefügg; ez azonban mindenesetre túlzás és ennyiben tévedés. Hogy a görögöknek a „naiv” homerosi időben is jól fejlett érzékkel kellett bírnia a természeti szépség számára, az világos: mert különben hogyan keletkezhett volna olyan képes kifejezés, mint pl. a ποδοδάκτυλος, a hajnalra alkalmazva? A naiv ember is látja a természet szépségét, csak hogy ezt is, mint mindent, természetesnek, kevésbé problematikusnak tartja. Hogy a homerosi énekek nem terjeszkednek ki hosszasan a természet szépségének festésére, az nem mond semmit az akkori hellének érzéke ellen a természeti szépségek iránt, hanem inkább csak arra vall, hogy nekik a természet ismert szépsége *természetes* volt. Épen a klasszikus költészet, későbbi korokban is, gyakran nem sokáig időzik a természet szépségének ábrázolásánál, hanem azt egy rövid szóval jellemzi: és ki tudja ezt jobban megtenni a rózsaujjú hajnal kifejezés

kitalálójánál? Majdnem minden klasszikus jellemzés rövid, tömör és mégis találó. Az a körülmény is, hogy a görög-ség mitológiája annyi természeti hatalmat személyesített meg eszményien szép istenalakokkal és hogy annyi szépet is tudott róluk mesélni, a természet szépsége iránt rendkívül fejlett érzékére vall: és hogy a görög ember ebben jól tudott különbségeket is tenni, azt mutatja például Hephaistosnak nem épen szépnek nevezhető és nyomorék, de rendkívüli jellegzetességében mégis poétikus alakja szemben egy nimfáéval.

A természet szépségét tehát régóta és általánosan megérezték; ez az érzés, legalább általánosságban, vitathatatlanul helyes. A fejlett, hasznossági mozzanatoktól elvonatkoztatni képes szellem előtt a természet a legváltozatosabb szépség mérhetetlen gazdagságában tárul fel: vidám tavaszi táj és bánatos őszi erdő, vad szakadék és végtelen tenger, zúgó folyam és havas hegycsúcs, virágzó kert, őz, oroszlán vagy hal, a madárdal és a tücsök cripelése, a tenger állatvilága és egy vízcsepp mikrofaunája és mikroflórája mind szép a maga fajtájában; az eléggé kifinomult lélek előtt a természet talán mindig és mindenütt szépnek mutatkozik, még ott is, ahol a mai embernek, aki minden természetrajongása mellett sem tud a maguk helyén különben egészen jogosult hasznossági érdekekre irányuló utilitarista felfogástól szabadulni, rútnak és a nem elég finoman kialakult érzelemnek művészileg közömbösnek látszik. Magától érthető, hogy nem kívánhatunk minden természeti tárgytól bájt, hanem a neki megfelelő, jellegzetes szépségét kell benne keresnünk: és ekkor azt a felfedezést tesszük, hogy a poétikus alapkategóriák, tehát a poétikum lényegének alapvonásai, talán mind meg vannak valósítva minden természeti tárgyban. A természet mindenütt, itt magasabb, ott kisebb, és egy magasságban is gazdagon differenciált művészi értéket mutat, ez pedig mindig szellemi jellegű, főleg érzelmi kifejezés és érzelmi jelentés.

Tekintettel erre a tényállásra vagy azt kell feltennünk, hogy az ember a szépségnek ezt a mérhetetlen vál-

tozatosságát tudtán kívül maga vetíti bele a természetbe, sőt hogy ezt minden normális lelkű és szervezett ember, ellentétben az emberek között fennálló más nagy különbségekkel, nagyon hasonlóan hajtja végre; vagy el kell ismernünk, hogy a természet szépsége magában a természetben objektív módon van megalapozva, sőt kialakítva, és az emberek csak felfogják, utána alkotják.

Általános metafizikai megfontolások és a fent jelzett szubjektivisztikus álláspont képtelen következményeinek végiggondolása alapján beláthatjuk, hogy csak a második feltevésnek van elfogadható értelme; mert hiszen az emberek tényleges képzeleti alkotásaikban a legkülönbözőbb tehetségűek és fajtájúak, hogyan gondolható el tehát ez az egyértelműség egy egész, és pedig mérhetetlen nagy értékű művészi világ öntudatlan, sőt soktól bár majdnem egyformán látott, művészileg mégis megközelítően sem egyformán felfogott és értékelt megalkotásában? Nyilvánvaló, hogy itt az egyes emberektől független és bennük egyetemesen működő erő tevékenységét kellene felvennni, ami sokkal bonyolultabb magyarázat annál, amely a természet művészi jellegének objektív mivoltát állítja. Hogy pedig ilyen művészi jelleg a természetben lehetséges, az nyilvánvaló abból a metafizikai megismerésből, hogy a természet ható erői, jelenségeinek okozói szellemi lények.

Igy tehát a természet, legalább egyik oldala, tényleg művészi hatás érzelmi jelentéssel és kifejezéssel, hatása az alkotó érzelemnek; szellemi műalkotás, lelki hatás. A természet szépsége viszont a maga részéről is ékesen szóló bizonyítéka a természet szellemi hatás-jellegének, mert hiszen műalkotásnak, a lelki szépség kifejezésének és hatásának, lelki művészetnek mutatkozik. És gazdagságának az a jellege, hogy egyes részei sokszor még versengésben, sőt harcban állnak egymással, továbbá természetes és nem természetfölötti szépsége jogosulttá teszik azt a metafizikai eredményekkel szintén összhangban álló feltevést, hogy közvetetlenül sok, különböző egyéniségű és

változatosan együttműködő teremtett szellemi erő hatása. Ezek sorában az emberi szellem csak utoljára lép fel és műveikre épít, de lényegileg nincs velük ellentétben, hanem művészi tevékenységüket is újszerűen, de megfelelően és következetesen folytatja.

Ha elmélyedünk a természet tevékenységében és hatásaiban, mindjobban megismerjük azt a csodálatos poétikus fejlettséget, a művészi tevékenységnek és hatásoknak azt a rendkívül nagy szerepét, amely a természetben megnyilvánul. Már a fizikai hatások igen magas rendűek és sokszor bonyolultak művészi szempontból is: gondoljunk itt pl. a fény, a hő és a villamosság hatásaira, földünk geológiai rétegződéseire stb. A kémiai hatások már nagyon bonyolult alakulatúak, nemcsak az atomok változatos kapcsolódásai folytán, főleg az ú. n. szerves vegyületekben, hanem az elemsor és az egyes elemek felépítésének törvényszerűségeiben is. A legapróbb részletekig csodálatos finomsággal kialakított biológiai organizmusok azután már a művészi kategóriák nagyszerű érvényesülését mutatják olyan művészi jelleggel is bíró kapcsolatokban, amelyek többnyire még sokkal bonyolultabbak az emberi műalkotásoknál, csak nem láttatják annyira széles perspektívában és annyira világosan a szellemi jelentést, mint például egy emberi alakokkal, tehát szellemi lényekkel is operáló dráma: de a biológiai organizmus művészileg sokkal teljesebben van kidolgozva, mint például egy márványszobor, mert belsejében is mindenütt a legfinomabb és jelentéssel és jelentőséggel telt alakítottságot mutatja. Érthető, hogy épen a művészi kategóriákat és jelleget „vérében hordozó” művész tudja a természeti erőknél részben energetikai-praktikus, továbbá teoretikusan is megalapozott törvényszerű hatása mellett jelentkező, a természeti művek kialakításában lényegében művészileg alkotó és fejlesztő tevékenységét jól megérteni és mélyen bele tudja magát érezni hatalmas és az ember elől elrejtett teljes tudatú szellemükbe, különösen, ha praktikus és teoretikus tehetsége is van; sőt a jelentős drámaköltő, természetesen saját, alacsonyabb rangjában, de nem min-

den megfeleléség nélkül, bele tudja magát érezni Isten teremtő tevékenységébe.

Amde nemcsak az egyes természeti tárgyak szépek, mint pl. egy szín, egy hang, egy organizmus; hanem a természeti tárgyak nagy összetételei, egész csoportjai is a részeken felül új szépséget mutatnak. Ilyen pl. egy vidék, a tenger szépsége. És itt sem csupán mi vetítjük bele összefoglaló módon a szépséget a természeti tárgyak összességébe, hanem azt szintén tárgyilag megalapozottnak, a vidékben, a tengerben lévőnek érezzük és ítéljük. Ez így is van: ezek az összességek sok természeti erő különféle hatásainak összetételei, amelyek többnyire a ható okok változatos kölcsönhatását is lehetővé teszik. És ez az összetétel, valamint a kölcsönhatás és eredménye is tárgyilag szép lehet; szépsége a részek szépségén, sőt esetleg nem szép jellegén is, épül fel, de új természetű és mégis tárgyi szépség, amint a festmény szépsége új az egyes színfoltok szépségével, általában jellegével szemben, bár azokon épül fel, és mégis tárgyi természetű. Tehát a természet szellemi jelentésű hatásainak összességeiben is lehet és van új, nagyon jelentős tárgyi szépség.

52. *A természeti és az emberi művészet viszonya.*

A természeti és az emberi művészet között nincs lényeges különbség. Mindenütt csaknem szakadatlan átmenetek vannak; ezt különösen akkor látjuk be, ha meggondoljuk, hogy az ember mint biológiai organizmus, bizonyos tekintetben hangja, mozgása is még természeti alkotás, amelyet az emberi szellem azután csak továbbalakít. Így művészi szempontból is megtaláljuk a felfelé haladó sorokat a legegyszerűbb természeti alkotásoktól egészen az embernek mint természeti műnek testi szervezetéig; ez a fölfelé haladás azután az embernél testének további kifejlesztésével, kiképzésével folytatódik, majd ruházatával és eszközeivel, majd mind ennek a képeivel, amelyek az utánzástól az eredeti alkotáshoz, kapcsolatban a szellem mind erősebb kifejezésével, emelkednek; így éri el a művészi fejlődés a képzőművészeti alkotásokat, majd a zenei és a költői műveket, amelyek közül talán a legutóbbiak

személyábrázolásaikban legtöbbször tárják fel az emberi lelket. Ezzel elérkeztünk magához az emberhez mint *pszichofizikai* lényhez, majd a tiszta lélekhez, ahonnan a természeti erők hatalmas szellemeink keresztül haladva feljutunk a teremtés legmagasabb csúcsaira, ahol a teremtménynek az istenséggel való lényegbeli egyesülésében megtaláljuk összépességében magát az istenséget. Mindez egységesen, harmonikusan és szervesen van összekapcsolva és következetes fokozati emelkedésében, amint említettük, majdnem szakadatlan átmenetet mutat az alacsonyabb rendű alakoktól a magas rendűekig, és egészében tökéletes művészi képet nyújt.

A természeti és az emberi művészet viszonyának vizsgálatában nem szabad szem elől tévesztenünk az emberi művészetben megnyilvánuló nagy különbségeket sem és meg kell gondolnunk, hogy ez csúcsainak szédítő magasságába a legprimitívebb kezdetektől száll fel; még olyan fejlett művészi jelenségek is, mint pl. a görög zene, nem egy tekintetben közelállnak a természeti jelenségekhez, pl. a madárdalhoz. Hogy a természet képzőművészete sokban messze felette áll az emberének, már említettük: csak a szellemi jelleget a legközvetlenebbül kifejező költészet alkotja a művészetnek egy, a természettől ilyen értelemben el nem ért csúcsát, ez azonban magasságát sokszor a többi műfajhoz viszonyítva nagyon is erős absztrakció és kisebb szemléletesség árán éri el; sőt a nyelv eredetének minden természetessége mellett is ehhez a mégis sokkal önkényesebb és némileg mégis csak konvencionális jel-szimbolikához lévén kötve, bizony sokszor nehezebben érthető a többi műfajnál. Igaz, hogy ha megértjük, a szellemi kifejezésnek sokkal gazdagabb és egyértelműbb lehetőségeit találjuk meg benne, mint minden más műfajban.

A már magasabban kifejlődött emberi művészet határain belül is vannak aránylag egyszerű művek, mint pl. a népdal, az egyiptomi piramisépítkezés alkotásai, a magyar népzene művei, amelyek saját fajtájuk szerint azért nagyon kifejezőek és hatásosak lehetnek: de gazdagságban, bonyolultságban, mélységben és kifinomultságban, diffe-

renciáltságban és a lélek egészének kifejezésében mekkora távolság választja el ezeket a műveket Goethe Faustjától, a Hamlettől, a kifejlett gotikus templomépítészettől valamelyik remekművétől vagy Michelangelo alakjaitól, Beethoven és Wagner zenéjétől! És a szellemi kifejezésnek, a szellemi jelentésnek, különösen az érzelmi jelentésnek ez a kifejlődése csaknem szakadatlanul keresztül-megy a bonyolultság minden közbülső fokán és minden fokon a nagyobb és a kisebb tökéletességű művek mérhetetlenül gazdag és változatos sokaságát mutatja, úgy, hogy az egyszerűbb fajtájú, de tökéletes mű sokkal fölötte állhat a bonyolultabb fajtájú, de kevésbé tökéletes műveknek és csak a bonyolultabb és gazdagabb és differenciáltabb lelki kifejezésű és egyúttal tökéletes mű szárnyalja túl művészi értékben az egyszerűbb fajtában tökéletes műalkotást.

Az emberi művészetnek tehát egyenesen a természetin tovább és vele összhangban kell építenie, de eredetiségét ott, ahol szükséges, megfelelő elhatárolással is kiemelheti. Alapul a természet művészetét kell megtartania, egyúttal azonban újabb és magasabb rendű szellemi jelentést is kell hoznia, amit épen és többnyire csakis a természeti alkotások fölé való továbbépítés lehetősége folytán meg is tud valósítani; mert különben az emberi művész mint szellem és így mint művész is általánosságban kisebb a természeti erőnél, ennek művészi lelkületénél, és csak kivételesen találunk az emberek között annyira emberfölötti szellemeket, akik kimagaslanak sok vagy minden természeti erő fölött is. Az embernek tehát művészi tekintetben is meg kell felelnie világhelyzetének és a világ fejlődésének megfelelően a legjobban átszellemült műveket kell a természet műveinek alapján harmonikusan és szervesen továbbfejlesztve megalkotnia.

Azt állítottuk, hogy a természet alkotásai nem mutatnak lényegesen különböző jelleget az emberi alkotásokkal szemben. Ilyen különbözőséget véltek sokszor a természeti alkotások változékonyságában találni, szemben az emberi műalkotások állandóságával. Ámde mi most már jól tud-

juk, hogy vannak mulékony, gyorsan változó, úgyszólván folyó emberi műalkotások és nagyon sokáig tartó, állandó jellegű természeti alkotások. A műalkotás állandósága egyáltalában nem következik ennek lényegéből, a tisztán tárgyi, passzív mű önmagában mindig mulandó és mint az anyagba szőtt mű előbb-utóbb mindig el is múlik, csak mint tiszta tudattartalom marad meg végnélkül a teremtet szellem tudatában, ettől fenntartva.

A természeti erők, amelyek a minden tudattartamat egyszerre tudatosan bíró teljes tudatban élnek, anyagba szőtt alkotásaiknak hosszú fenntartására nincsenek ráutalva. Ezért műveiket sokszor épen csak kialakítják, ezzel a kialakítás folyamatát is megmutatják, azaz a *felépülőben lévő* művet, jöllehet nem a magát a tudatot soha túl nem lépő alkotó aktust. Azután — különösen hatásaik kölcsönös felfogása után — a teljesen kialakított hatást, gátló körülmények esetében a még nem teljesen kialakított hatást is, újra elejtik, el hagyják pusztulni, hogy utána vagy még belőle is újabbat alkossanak. A biológiai hatásoknál az újakat mindig még a régiek fenntartása alatt ezekből ágaztatják ki. Egy és ugyanazt a művet azonban a természeti erők rendszerint csak akkor tartják fenn, ha ez a természeti hatások további felépítésére szükséges: de ilyenkor azután egyes természeti művek fenntartása sokkal tovább eltart, mint amennyi milliónyi emberi alkotás együttes tartama. A piramisok sok tavaszi virágfakadást túlélnek, de az Alpések sokkal öregebbek a piramisoknál és sokkal túlélnek azokat.

A mulandó emberi tudatban élő ember a természettel szemben azért iparkodik sok művének lehetőleg nagy állandóságot adni, azért szövi őket bele nagy állandóságú anyagokba, hogy úgy saját gyöngye emlékezetű emberi tudatának, mint utódainak szintén korlátozott emberi tudata számára hozzáférhetőnek tartsa. A természeti erők hasonlóan dolgoznak, mint az emberi művész valamely könnyen alakítható anyagban, például gittben; alkalomadtán azonban előfordul, hogy még nagyon mulékony természeti alkotások is különböző erők megfelelő együttműködése

folytán kemény és igen tartós anyagban, például egy kőzetté megkeményedő talajban lenyomódnak, úgy hogy képeik mintegy kőbe vésve maradnak vissza.

Azt is tudjuk, hogy a műalkotásnak semmiképen sem kell egyidejűnek lennie, sőt zenei vagy költői mű nem is lehet az; és még a képzőművészet alkotásai is lehetnek szukcesszív jellegűek, mint minden mozgást és folyamatos kibontakozást tartalmazó műalkotás: a teljes tudat azután ezeket az önmagukban időbeli, szukcesszív műveket időfeletti módon foglalhatja magában és időfeletti módon egyszerre látja a bennük lévő művészi és időbeli egymásutániságot. A természeti alkotások időbeli folyamatossága tehát nem mond ellen művészi jellegüknek.

A természet működése aránylag szigorú törvények szerint van irányítva, úgy hogy tapasztalati világunkban csak az emberi tevékenység nem szigorúan törvényszerű. Ebből az is következik, hogy a természet ható tevékenysége, amelyben ma már látszólag nem lép fel új emberelőtti természeti erő és amelyben a meglévő erők is régi törvényeik szerint hatnak tovább, lényegesen újfajta műveket már nem hoz létre. Igaz ugyan, hogy alighanem minden új természeti hatás a takarékoság elvének figyelembevétele alapján az előző hatásoktól némileg eltérően is van meghatározva, de ez az újszerűség már nem olyan nagy, hogy lényegileg túlmenne a régi típusokon. Végre is azonban a természet tevékenysége még ma is fejlődik és előttünk többnyire ismeretlen célok felé halad, de ez a fejlődés ma már szigorúan törvényszerű, tisztára evolutív minden revolúció nélkül a vezérlő elvekben: ezzel szemben a mindig új és még nem szigorú törvényszerűség szerint ható emberi erők sokszor forradalmi módon dobnak bele a fejlődésbe, művészi téren is, — többnyire ugyan csíráikban előkészített — új szempontokat, irányokat, törekvéseket és hatásokat.

Az emberi tevékenységnek e miatt a még nem szigorú törvényszerűsége miatt, abba teljesen beleillően és a folyton újfajta módon teremtő, nem szigorúan törvényszerű folyamattal adva, az emberek még nem teljesen kiértett

szellemének legtöbb hatásában sok hiány is van, míg a természet működése már teljesen megérett és kitisztult és saját fajtaikban talán mindig hibátlan, a körülményeknek teljesen megfelelő hatásokat hoz létre és fejleszt tovább; még a tökéletlenül fejlett természeti alkotások is a tökéletlenséget okozó és a fejlődést gátló okoknak teljesen megfelelnek és így ábrázoló erejükben tökéletesek, tehát tökéletesen jellegzetesek.

Amint az emberi műalkotás nem szubsztanciális, csak hatásegység, ugyanúgy a biológiai organizmus, mint az anyagba szőtt természeti műalkotás, sok erőnek egy meghatározott anyaghalmazon mint szubsztrátumon létesített hatásegysége, de nem szubsztanciális egység: nem platoni, hanem a mi értelmünkben vett ideája azonban, amely az anyagba akár egy, akár sok erőből van beleszöve és a biológiai organizmusnak mint anyagba szőtt műalkotásnak lényege ugyanúgy, mint az emberi mű ideája az embertől anyagba vésett mű lényege, *mint idea* minden esetben egységes. Az emberi műalkotás rendszerint szintén együtthatás eredménye, még pedig az emberelőtti természeti erők és az emberi szellem együttműködésé: így adja a természet az emberi képzőművészethez az ennek műveinél nagyon jelentős különböző anyagokat, így adja a zenéhez a hangokat, a költészetben együtt hat a szóban; azonkívül még sok elemét adja az ábrázolt ideáknak, képzeteknek, úgy, hogy az emberi szellem legsajátabb alkotása inkább csak a mű végső jelentését hordozó idea; igaz, hogy ez alkotja az illető mű legsajátabb lényegét és művészi egységét. Így a legtöbb természeti mű is sok erő hatása, talán csak a legalapvetőbbek és legegyszerűbbek nem.

Az anyagba szőtt műben tehát az idea egysége, amelyet az illető művet leginkább létesítő utolsó ok alakít ki, és hatásegység van, de nem egy egyszerű és önálló valóság szubsztanciális egysége; a tisztán a szellemben, a tudatban alkotott műben a három előbbi egységből csak az idea egysége van meg, mert hiszen az ilyen mű tiszta tudattartalom, és a tudatban csak az illető tudat énje maga

és alkalmilag még Isten hathat, de más, az illető tudattal egyrangú szellem nem; a metafizikában meghatározott ok-ság elve kizárja egyrangú szellemek közvetlen egymásra-hatását. A csupán a tudatban lévő műalkotás tehát nem kölcsönhatás eredményezte hatásegység, hanem egy szel-lemnek, az illető tudat énjének egyedüli, ennyiben egy-szerűen egységes hatása. Szubsztanciális egysége pedig csak magának az egyéni szellemnek, a léleknek van.

Jouffroy azt mondja, hogy a természetben is az érzelmileg gazdag jelleget tartjuk szépnek. Ez igen helyes, mivel a természet művészi tekintetben szintén érzelmi hatás, olyan szellemek alkotása, akik a mi lelkünkkel egy-rangúak és lényegileg egyforma érzelmekkel bírnak, leg-feljebb csak érzelmeik specifikus jellegében és fokában térnek el; mi azonban potenciálisan végtelen létünk-re el-vileg minden a mi rangunkban érezhetőt utánaérezhetünk, és ha szellemi erőnkkel felérjük, teljesen át is érezhet-jük. Így a természeti erők hatásait, persze azoknak érzelmi oldalát, érzelmi kifejezését és jelentését, érzel-münkkel épen úgy megragadhatjuk, mint akarattal akarati és értelmünkkel értelmi oldalukat. A természetnek és poétikus jellegének ez az érzése tehát nem helytelen antropomorfizálás, hanem egészen addig, amíg nem torzít, a természeti hatásokban meglévő érzelmi kifejezés és ér-zelmi jelentés jogosult kiérzése: a torzítás lehetősége viszont az emberi hatások érzelmi felfogásánál is megvan és a torzítástól való kritikai óvakodás és lehetőség szerint való elhárításuk a természet érzelmi felfogásában is al-kalmazható. Objektív felfogás az érzelem terén is elvileg mind az emberi, mind a természeti alkotások felfogásá-ban lehetséges és normális körülmények között, a hatás kifejező ereje, a felfogó képessége és a kifejezés és a felfogó kongenialitása szerint és ehhez mérten, el is ér-hető. Hogy a szépség a természetben is lényegileg érzelmi kifejezés, érzelmi jelentés, azt tapasztalatilag igazolja a természeti szépség érzelmi jellege és hatása: és ez a körülmény viszont újra az érzelem lényeges szerepét bizo-nyítja a sajátnemű, a művészi alakításnál.

Az érzelmi hatás-jelleggel a természeti alkotások szimbolikus volta is adva van. A természeti szimbolika fennállását az emberiség régen felismerte és értékesítette: és pedig nemcsak a művész — különösen a költő és a képzőművész, de a zenész is — akinek természetmagyarázása és hasonlat-nyelve sokszor inkább magának az emberi művésznak szubjektív jellegű szimbolikus értelmezését ruházza rá a természeti tárgyra, illetőleg azt egy emberi szimbolikus műbe vonja bele, és így csak részben keresi és ragadja meg a természet objektív szimbolikáját; hanem a „közönséges” emberek kevésbé erősen művésziileg alkotó élete is ismeri és felhasználja a természeti tárgyak szimbolikus jellegét. Így szoktak színeket egyes érzelmek és ideák szimbolumainak tekinteni és némelyik szimbolikus értelmezés alighanem hozzávetőleg el is találja az illető színhatások objektív magasabb jelentését, különösen érzelmi jelentését, és létesítő okaiknak intencióit. De komplikált szimbolikus jelentések, mint amilyenek a nagy jelenségkapcsolatoké, pl. az évszakoké, is meglehetősen híven feltárhatók objektív érvényességükben; és végül is a művésziileg teremtő emberi művészek természetértelmezései sem mondhatnak teljesen ellent a természet és jelenségei objektív jelentésének, hanem azoknak minél hívebb megragadására kell törekedniök, különben elveszítik igazságukat, mindenekelőtt érzelmi igazságukat.

Maguknak a természeti erőknél is, mint minden teremtetett szellemnek, megvan magasabb jelentőségük, amely már a világban való hivatásukban és néha az ebben kifejezett még magasabb jelentéssz összefüggésekben és jelentőségben megnyilvánul: részben ezért is lehetséges a világ tökéletessége véges számú teremtetett szellem mellett, mivel ilyen magasabb jelentés a fontosabb jelentéssz összefüggések határain belül csak véges számú, nem potenciálisan vagy aktuálisan végtelen sok van.

Talán a nélkül, hogy egészen a fantáziák mezejére kerülne ez ember, indítva érezheti magát arra, hogy pl. a hőerőt és ennek megfelelően az ezt alacsonyabb rang-

ban kifejező hatásokat, a mindent átható és éltető szeretet jelentésével, a gravitációs vagy a kohéziós erőt az egyetértés, erősség jelentéseivel, a fényerőket az igazság, a bölcsesség jelentéseivel stb. hozza összefüggésbe. Sőt igen óvatos eljárás mellett esetleg bizonyos természeti hatásoknál a rezultáns minőséget meg lehetne találni az eredeti komponensek között, a művészi magasabb jelentés alapján: így talán nem jelentés híján van az, hogy a tökéletes erényt kifejező fehér szín egyrészt minden tarka szín eredője, másrészt viszont egyszerű, sőt bizonyos tekintetben a legegyszerűbb. Igaz, hogy nem ajánlhatnók a természetbúvároknak az ilyen utakon való elindulást, de az is bizonyos, hogy efféle jelentések a természetben vannak és lehetnek lángeszű felfedezők, akik ilyen ötlet alapján megfelelő irányban továbbkutatva az inkább csak megérezett, művészileg megragadott tényállást azután tapasztalatilag kísérleti úton és teoretikusan megfogalmazott törvények alapján, szigorúan igazolni tudják: aki a felfedezések létrejövetelét és kialakulását, egész folyamatát figyelemmel kíséri a különböző, főleg a lángelméjű szellemeknél, az épen a legnagyobb és tudományos tekintetben legkomolyabban számottevő szellemeknél olyan tényekre fog bukkanni, amelyeken a nagyon okos, mindent értelmi úton magyarázni akaró ismeretelméleti kutatók igen elcsodálkozhatnak; ha pedig elfogadják ezeket a tapasztalati adottságokat, akkor nem egy elmélet, amely a tudomány keletkezéséről, de lényegéről és értelméről is szól, összeomlik.

Még olyan magas rendű jelentéseknek is, mint a megváltásnak, lehetnek nagyszerű természeti jelképeik, szimbolumaik: utóvégre az emberelőtti és az emberi természetben minden magasabb rendű jelentés megtalálható és ha épen az emberi kultúra fejlődése sok új jelentést tár fel, azért az emberelőtti fejlődés mint szintén szellemi alkotások, hatások kialakulása az emberi kultúrafejlődéssel elvileg egyenlő jellegűnek tekintendő: ez amannak szerves folytatása. Nicolai Hartmannak metafizikai tekintetben kívánt kritikai minimumával épen a mé-

lyebbre látó nem tud mit kezdeni: nekünk a metafizikának bár *kritikai*, de maximumára van szükségünk, azaz itt ennek a szónak tágabb, kevésbbé szigorú értelme szerint a magasabb jelentés megragadásának kritikai maximumára. Csak a metafizikailag gyöngé szemű tartsa magát ettől a tudománytól távol — mint mindegyik tudománytól az arra kellő tehetséggel nem rendelkező — a mélyebbre látó azonban bizvást merészkedik bele csodálatos birodalmába, csak mindig őrizzen meg egy bizonyos tartózkodást mind az objektív jelenségekkel, mind saját eszméivel szemben, hogy dolgát el ne siesse. Ne felejtjük el, hogy egy magasabb rendű, szellemibb felfogásnak még csak kezdetén és abban nehézsége és a mi járatlanságunk miatt még igen bizonytalanok vagyunk; másrészt azonban arra is számíthatunk, hogy ez a felfogási mód okosan kifejlesztve olyan gyümölcsöket terem, amilyenekről ma a legtöbbszörünknek még sejtelve sincs, sőt amelyeket akkor is, ha valaki előre megmutatná neki, alighanem csupán elnéző mosollyal fogadna a legtöbb mai kutató és gondolkodó. Az időnek és az emberi szellemnek a benne érő legjobb gyümölcsökhöz mindig magának is hozzá kell nőnie, hogy teljesen és jól érthessenek meg számára.

53. *Utóhang.* A művészet világának vizsgálata lassanként tényleg világgéppé szélesedett ki: az utolsó fejtegetések olvasásakor alighanem több olvasónk fejét is csóválta. Mégsem tartottuk helyesnek másként eljárni: valóban sokkal több van égen és földön, mint a pozitivisták iskola bölcsellete gondolja. És ma már túl vagyunk azon az időn, amikor minden tágabb metafizikai perspektívától vissza kellett rettenni, mert különben a tudománytalan ábrándozás vádját sütötték a vakmerőre. Ma már látjuk, hogy mélyebben bele kell hatolnunk a valóság jelentésgazdagságába és metafizikai régióiba, hogy legtöbb tudományos, főleg bölcséleti kérdéseinkre választ nyerhessünk. Mi itt a választ a művészet mivoltára kerestük: talán sikerült is sok mindenre felelnünk és a művészet világát legalább alapvonásaiban feltárnunk. Most majd az eddigi képet tovább ki kell egészítenünk: erre legelőször min-

den művészi jelleg alaphatározmányainak, a művészi alapkategóriáknak a vizsgálata szükséges és alkalmas.

V. FEJEZET.

A művészi kategóriák

54. *A művészi kategóriák fennállásának kérdése.* A művészi kategóriák problematikájának feltárásával a művészetfilozófia középponti és ennyiben legfontosabb területére jutunk. Mert ezek a kategóriák a művészi valóság-nak legfőbb határozmányai és így arra is alkalmasak, hogy a művészi valóság egyetemes jellegét felfedjék előttünk: ezért a teljesen megragadott művészi kategóriákból magukból a művészet lényegére vonatkozóan is sok olyan ismeretre tehetnénk szert, amelyekhez az előző vizsgálatok során részben más utakon jutottunk el. Ezen kívül azonban sok új megismerésre vezet a művészi kategóriák vizsgálata.

Már az is új és fontos kérdés, vajjon találhatók-e egyáltalában olyan művészi kategóriák, amelyek minden műre érvényesek, amelyek a művészet birodalmában mindent meghatároznak. Könnyen juthatna valaki arra a feltevésre, hogy a szükségképi értelem honában lehetnek szilárd, örök principiumok, de nem az állhatatlanul ingóringó, hullámmzó, sokféleleképen lehetséges érzelm birodalmában. Hiszen a művészet valóban a stílusok végnélküli változását mutatja, amelyben látszólag nem uralkodnak egyformán meghatározó szépségelvek.

Ezeket az ellenvetéseket könnyen megcáfolhatjuk. Először is még az egyenként magukban álló, szabad, semmiképen sem szükségszerű tettek mezeje is mutat egyetemesen meghatározó kategóriákat. Másodszor a tudomány is végnélküli változások között törekszik ideális célja, a formák teljes rendszerének felfedezése és a sajátos tartalmak és sajátos alakulatok teljes teoretikus felfogása felé. És harmadszor az érzelemnek is kétségkívül megvan-

nak a maga örök, egyetemesen érvényes határozmányai, már mindig egyenlő, az akarattól és az értelemtől különböző, érzelmi jellegében is. Ezenkívül a sajátos matematikai alakulatoknak, amelyek a művészi jelleggel közeli rokonságban állóknak mutatkoztak, is nagyon szigorúan elvszerű meghatározottságuk van. És végül a művészetnek és a szépségnek minden ismerője, aki sikraszáll művészi meggyőződéséért, meg van győződve egyetemesen érvényes, azaz művészileg mindent meghatározó művészi határozmányok fennállásáról. Csak ki kell mutatnunk olyan határozmányokat, amelyek a stílusok változásai között változatlanul megmaradnak és minden hiánytalan művészi valóságot elengedhetetlenül meghatároznak. Természetesen nem kivétel nélkül minden, művészi mozzanatok tartalmazó dolog van tőlük meghatározva: de ha ezek a dolgok az említett határozmányoknak ellentmondanak, a fejlett érzelemnek hiányokat kell bennük felfedeznie és pedig épen azért és annyiban fedezhetők fel ezek a hiányok, mert és amennyiben a hiányos dolgok ellent mondanak a művészi alapkategóriáknak.

Feladatunk tehát abból áll, hogy olyan határozmányokat fedezzünk fel a művészi valóságokban, amelyek ezekre általában érvényesek és amelyek nélkül ezek művészi jellegüket, művészi valóságukat egészben vagy részben elveszítik. Az „érzék“, amely ezeket a határozmányokat felfogja, a sajátnemű érzelem, de az így megérzettet, érzelmileg tudatossá váltat bizonyos fokig, különösen sajátos formái révén az elmélet síkjára vetíthetjük és a teoretikus értelem útján tudományosan feldolgozhatjuk és meghatározhatjuk.

55. *A művészi kategóriák felkeresésének módjáról.*
A cselekvés, valamint a tudomány elméletében eléggé termékenynek bizonyul¹² az a régi, minden fennállás legalapvetőbb mozzanatainak egyetemes jelentősége alapján kialakult szempontunk, hogy a kategóriák között először inkább a tartalomhoz, majd inkább a formához, azután

¹² L. A cselekvés elmélete c. tanulmányunkat.

inkább az alakulathoz közel állókat keressünk: hiszen a három ösmozzanat korrelációja mindenütt kifejezésre jut. Így tehát itt is hasonló módon próbálunk eljárni és megvizsgáljuk, vajjon nem találhatunk-e ilyenféleképpen ismét természetszerűen csoportosuló, háromszor három kategoriát; mert csupán három alighanem itt is ugyanolyan kevéssé lesz elég a művészi valóság mozzanatainak nagy gazdagsága és bonyolultsága számára, mint a cselekvés és a tudományelméletben. E mellett persze viszont az is szükséges, hogy a határozmányok lehetőleg erőltetettséggel és elég könnyen beláthatóan adódjanak és elegendők legyenek a művészi valóság lehetőleg tökéletes elvi meghatározására. Tehát a lehetőség szerint tartalmazniok kell minden kritériumot, amely a művészi valóságnak mint ilyennek általában, specifikus vonásaitól menten sajátja; de viszont csak ezeket a kritériumokat szabad tartalmazniok, nem többet, azaz művészi specifikus vagy épenséggel a művészi jellegtől különböző határozmányokat nem. Teljesen biztos és szabatos, minden ellenvetést és javítást kizáró fogalmazást természetesen itt is aligha adhatunk, egyrészt a tárgynak, a művészi jellegnek — amely már teljes valóság — és a művészi valóságmozzanatokat tartalmazó művészi kategoriáknak maguknak nagyfokú bonyolultsága miatt, másrészt ezen a téren való és csak szerény igényeket is kielégítő rendszeres előmunkálatok igen erősen érezhető hiánya folytán.

Művészi kategoriák felállítását sokszor és a legkülönbözőbb módokon megpróbálták, ezek a kísérletek azonban csak kis részükben birnak nagyobb jelentőséggel és akkor sem eléggé rendszeresek vagy pedig nem elég gazdag anyagúak és nincsenek eléggé kidolgozva. Lényegében tehát az eleven művészi értékérzés útmutatását követve és már eddig is termékenynek bizonyult egyetemes szempontjainkat figyelembe véve kell eljárnunk és ezek alapján kell összeszednünk a művészi alapkategoriákat, hogy azután, amennyire lehet, megvilágítsuk őket, szerepüket és jelentőségüket megmagyarázzuk. Ezek azután megadják a mindenütt egyenlő alapstruktúrát, amelyben és amely

fölött kibontakozik a művészet, a végtelen lehetőségek e világa.

56. *A tisztaság.* Ha az előbb vázolt eljárási mód beválik, akkor először három olyan kategóriát kapunk, amely ugyan, mint minden művészi kategória, *sajátnemű alakulat*, de a többi művészi kategóriához viszonyítva a tartalom egyszerű jellegéhez áll közel. Ezek közül az első ismét a legegyszerűbb, a leginkább tartalomszerű, a másik kettő ehhez viszonyítva már inkább formszerű ill. alakulatszerű jelleget mutat.

Az első, leginkább tartalomszerű kategória ezen természetéhez mérten mintegy a poétikus átalakulásban jelentkező jóságot, a legegyszerűbb művészi „jóságot” fejezi ki, hiszen a tartalom az, amit értékelő állásponton jónak nevezünk. A művészi valóságnak ilyen határozománya tényleg megtalálható. Ez adja a műalkotásnak talán legegyszerűbb, de máris nagyértékű, és tartalomszerűen egyszerű, önmagában zárt, de gazdag és mély érzelmi jelleget mutató vonását: ez a határozománya a *tisztaság*. Az a kérdés, vajjon tényleg kimutatható-e a tisztaságról, hogy az sem művészetelőtti, sem művészetutáni, sem gyakorlati vagy elméleti, hanem épen művészi kategória, sőt hogy művésziileg mindent meghatározó alapkategória.

A valóságelőtti határozományok közé a minden egyszerűsége mellett mégis sokkal komplexebb tisztaság nem tartozik: azok a kategóriák egészen más fajtájúak, kevésbé gazdag életjelentéssel bírnak. Példák rájuk a hasonlóság, az összetevés, az összefüggés, a rend, a mellérendelés, az osztály, a halmaz, a funkció, a sor stb.; ezekből a példákból is láthatjuk az úgynevezett valóságelőtti kategóriák egészen másfajta jellegét. A metafizikai kategóriák (idea, Isten, okság, kölcsönhatás stb.) is más természetűek, valamint a gyakorlati és elméleti kategóriák is, amelyeket másutt vizsgáltunk. Már a *gyakorlati* vagy az *elméleti* jelleg maga mutatja, hogy a tisztaság mint kategória nem körükből való, hanem más természetű.

A tisztaságban nyilván egy minőségi jelleg is van és ez a minőség vagy közvetlenül az érzelem egy kvalitása

vagy legalább is érzelmi kifejezés. Tisztának nevezzük valamely minőségnek vagy még tágabban egy tetszés szerinti dolognak keveretlenségét, másféle, heterogén mozzanatokkal össze nem vegyített voltát is: ez a tisztaság azonban nem más, mint egyneműség, bonyolultatlanság és ilyen jellege folytán él ebben a névközösségben az igazi, mély értelemben vett tisztasággal; ez az „egyszerű” tisztaság minden sajátosságban és a valóság minden ágában előfordul és a mozzanatoknak már említett egyszerűségére vonatkozik.

Tisztának nevezzük azután azt a vegyítetlenséget is, amelynek ellentétét zavarosságnak hívjuk: és itt még egy minőségileg egyszerűnek mondható dolog is lehet tisztátalan, zavaros. Ezzel szemben tiszták az erős kifejezésű, minőségileg világos — a világosság később szöbakerülő teljes meghatározottsága mást is mond — határozmányok, főleg minőségek: a tisztaságnak ebben az inkább értékelő álláspontonról tekintett, azaz egy hibátlan, zavarmentes határozmányt fogyatékos összezavarással szembeállító jelentésében már közrejátszik az érzelmi tisztaságnak kifejezése is, ámbár még ez a tisztaság sem csak sajátnevében érzelmi jellegű, hanem a valóságelőtti mozzanatok és a valóság minden ágában előfordul.

A tisztaság igazi jelentése, amellyel először érzéki dolgoknál, tehát harmadik rangbeli poétikus, sajátos minőségeknél találkozunk, *egyszerű eredeti gazdagság, teltség, „vidám” romlatlanság, „ártatlanság”* ennek a negatív módon megfogalmazott szónak pozitív értelmében: teljesen nem magyarázható meg és nem racionalizálható ez a jelentés, hanem igazában csak érezhető, az érzetből és a szemléletből közvetlenül és úgyszólván biztosan kiérezhető. Mert ez a jelentés itt már érzelmi jelentés, érzelmi kifejezés, még pedig felette egyszerű és eredeti, és egész mélységes és magasrendű értelmében csak akkor ragadjuk meg, ha a tisztaság határozmányát a második rangban, magában a sajátnevében érzelemben vesszük szemügyre.

Itt is az imént leírt mozzanatok mutatja a tisztaság. A szellem, a lélek tisztasága teljes jellegében és je-

lentségében nem az akaratnak és nem az értelemnek, hanem az érzelemnek sajátja: a sajátnemű érzelemnek eredetien egyszerű, tartalomszerű, de valódi érzelmi-alakulati jellegű, egyszerűségében mégis gazdagságot tartalmazó és nagy értékű, de lényegileg épen érzelmi értéket mutató, érzelmileg jelentős és telt, tehát lényegileg poétikus határozmánya.

Mindenkinek, aki filozófia iránt érdeklődik, nagyon ajánlhatjuk a tisztaságra vonatkozó finom fenomenológiai analízisek figyelembevételét Nicolai Hartmann etikájában. Ezek megismertetik a tisztaság etikai jelentőségét: de ha kiemeljük ennek az analízisnek az eredményeiből a lényegeset, azt, ami a tisztaságot legvalódibb jellegében állítja elénk, és ha elevenen tudatossá tesszük magunknak a tisztaság jelentését, akkor nem maradhatunk kétségben sajátneműen alakulati, poétikus, érzelmi jellege felől. Minthogy az etikai határozmányok a praktikus, teorétikus és poétikus határozmányok kapcsolatainak mutatkoznak, könnyen beláthatjuk és vallhatjuk, hogy a tisztaság határozmánya épen a poétikum oldaláról jut az etikumba és az érzelemből sugározza ki fényét az egész lélekre. A tisztaság a szó szigorú és teljes, legigazibb értelmében tehát sajátnemű érzelmi határozmányt jelent, vagy magának az — értékes, nem fogyatékos — érzelemnek egyik tulajdonságát vagy az érzelem hatásaiban, a műalkotásokban megnyilvánuló érzelmi kifejezést, érzelmi jelentést: tehát lényegileg művészi kategória.

Hogy a tisztaság művészi alapkategória, szintén belátható. Magasrendű és közönségesebb, egyszerű és bonyolult művek, a legnagyobb műalkotás és egy művészi mozdulat, mind kell, hogy tartalmazzák ezt a tisztaságot, ezt a nem zavaros, romlatlan, minden mélység és könnyedség mellett az érzelemnek természetes egyszerűségét mutató érzelmi jelentést, ezt az egyszerű és eredeti, nyugodt fényességet, amely előmlik az érzelem minden alkotásán: a finom, kifejtett érzelemnek az a mű, amelynek érzelmi kifejezése nem tiszta a vázolt értelemben, sohasem tűnhetik hibátlannak, hanem csak fogyatékosnak, azaz épen

„tisztátalannak“. Természetes azonban, hogy ez a tisztaság a legkényesebb, pl. erotikus vagy szexuális jelentőségű tárgyakkal is fennállhat és semmiesetre sem jelent valamilyen filiszteri prűdériát vagy banalitást.

E mellett hangsúlyoznunk kell, hogy a tisztaságnak nem kell egybeesnie a lélek eredeti naivitásával vagy ennek hatásával: lehet ennek megmaradt nyoma, maradványa is, vagy egy második, magasabb, új érzelmi tisztaság előre vetett fénye, sőt már ez maga is, ill. hatása. N. Hartmannak az az állítása, hogy a tisztaságot elveszthetjük ugyan, de vissza többé nem nyerhetjük, sem metafizikailag, sem az érzelem tényleges tapasztalása előtt nem áll meg, amint az etikában kimutatható. A tisztaság igenis visszanyerhető, sőt magasabb és teljesebb mértékben, mint ahogy eredetileg volt, a nélkül, hogy lényeges tisztaságminősége elveszne, megváltozottan térne vissza. És így a tisztaság tökéletesen érett, mélységesen komoly műalkotásoknak, úgy mint az őket alkotó érzelmenek nem csak lehet sajátja, hanem elengedhetetlenül hozzátartozik művészi mivoltukhoz.

A tisztaság tehát kétségkívül sajátneműen alakulati, érzelmi határozmány, az érzelemé és az érzelem hatásáé; tehát igazi művészi kategória, még pedig alapkategória. Tartalomszerű egyszerűsége nem kérdéses és a későbbi művészi kategóriák felkutatásánál tényleg látni fogjuk, hogy valamennyi művészi határozmány közül ez a leginkább tartalomszerű.

57. A *bensőségesség*. A következő kategória bizonyos tekintetben még mindig tartalomszerűen egyszerű, de az első három tartalomszerű művészi kategória között formszerű lesz, a sajátneműen alakulati, művészi „igazságot“ tartalmazza és fejezi ki. Ezt a kategóriát nem lesz nehéz megtalálni, és mint művészi alapkategóriát meghatározni: annak az ellentéte, amit közönségesen mesterkéltnek nevezünk. Érezzük ezt a kategóriát, ha a teljesen találó szó hiányzik is: legjobban talán még a *bensőségesség* szó jelentése találja el. Ebben a határozmányban meleg érzelmi igazság, benső és szívélyes „őszinteség“ van, amely

mint ilyen nem sajátja sem a gyakorlati, sem az elméleti jellegnek és az etikában, az etikai igazság (Wahrhaftigkeiten) határozmányában, a legteljesebb értelemben vett őszinteségben, legfeljebb mint ennek egyik oldala, azaz éppen művészi oldala, jelentkezik. Ezt a határozmányt tehát jobb elnevezés hiányában bensőségességeknek nevezhetjük és azzal a művészi „szoliditást” is összekötjük, szemben a művészi hamissággal, az érzelmi hazugsággal, illetőleg az érzelmi jelentés tévességével, a művészi igazsághiánnyal. A bensőségesség közönséges értelmében szerepel a következő művészi kategória egy mozzanata is; ezt a kategoriát is mindjárt elemezzük.

Mostani határozmányunkat akkor ragadjuk meg legjobban, ha a bensőségesség közönséges értelméből a sajátnemű érzelmi gazdagság mozzanatát kivesszük, viszont a művészi igazság, valóság benne lévő mozzanatát fokozzuk. A „szoliditást” szó is megfelel bizonyos tekintetben, de ennek a szónak inkább gyakorlati és etikai jelentése van. Ezekből a vizsgálatokból is azt tapasztaljuk, hogy a nyelv éppen a könnyebben elkülöníthető, bár nehezebben felfogható, elvontabb kategoriák részére jobb elnevezésekkel rendelkezik, mint a bonyolultabb, életteli teljességű határozmányok számára, mert ezeknél egyes árnyalatok, amelyek a nyelvben nem mindig jutnak eléggé kifejezésre, már nagyon fontosak lehetnek: finom különbségek sokszor különböző életágak határozmányait vagy ezeken belül lényeges alaphatározmányokat választanak el egymástól ezeknél az egymással sokkal jobban összeszővődött és bonyolult sajátnemű valóság-határozmányoknál.

Hogy a mi kategoriánk, a bensőségesség, művésziileg egyetemes meghatározó erejű, könnyen belátható: érzelmi megtévesztés, csalás, hamis érzelmi jelentés vagy érzelmi kifejezés az értékelő értelemben rögtön a meg nem felelőség, az ellenmondás, a hiány, sokszor egyenesen viszsztatizáló morális fogyatékoság benyomását kelti. Schiller ennek a határozmánynak a megsértésére gondol, amikor azt kívánja, hogy emberi műalkotás ne akarjon természetellenes alkotást csalóként elénk varázsolni, és amikor azt

mondja, hogy az ilyen mű valódi természetének leleplezése után rögtön elveszíti minden érdekességét, sőt avval a következménnyel jár, hogy elfordulunk tőle. Ez csak bizonyos esetekben van így, és pedig akkor, ha a mű egész ábrázolási módja fogytékos szándékon és fogytékos érzelmen alapuló megtévesztést céloz. Más körülmények között, nemcsak a színpadon vagy ruhadísznél, valamely természeti alkotás külső képének lehetőleg tökéletes utánaalkotása nagyon értékes és hiánytalan lehet és így is hathat, ha tudatában vagyunk az emberi művészetnek; de még akkor is, ha ezt csak később fedezzük fel, a meglepetés ilyen körülmények között egyenesen pozitív, értékhangsúlyú lehet és nagy tetszést eredményezhet. Hogyha a valódi természeti tárgy belső megalkotottságának hiányát az azt utánaalkotó emberi műben is alkalmilag hiánynak érezzük, például egy csinált virágot viszonylag egyszerű alkata miatt a biológiai virág rendkívül bonyolult szervezetével szemben érdektelennek tartunk, különösen pedig az „életet”, vagyis az állandóan lüktető erőtevékenység hatását benne meg nem találva, ezt a hiányt kifogásoljuk, akkor épen az utánaalkotás hiányait érezzük benne hiánynak; és ez az érzés annál inkább eltűnik, minél jobban megközelelti az emberi műalkotás a természetét: persze az abban lévő biológiai életet, a biológiai erők benne lévő hatását, sohasem érheti el.

Itt tehát a megtévesztés érzelme legfeljebb akkor negatív értékű, ha egy belül bonyolult szervezetű művet, a gazdagság jelentése szerint bensőséges műalkotást vártunk és egyszerű csinált struktúrát találunk: ez az érzelm azonban csak akkor jogosult, ha az illető műalkotás jelentése az utánaalkotást nem igazolja. A megtévesztően teljes utánaalkotás miatt tehát csak akkor lép fel a hiány érzése, ha az utánaalkotás *mint emberi műalkotás* nem bensőséges, nincs meg benne az érzelmi valódiság, az érzelmi igazság kifejezése: ez rögtön jelen van, ha a mű a természet szeretetéből való létrejövetelének bélyegét viseli vagy ha olyan környezetben van, amely az emberi műutánczást a mű nagyobb tartósságával vagy anyagilag megfelelőbb

jellegével igazolja, sőt esetleg ilyen okokból kifolyóan egyenesen megkívánja. Kellemetlenül hathat egy művirág kertben vagy a lakószobában cserépben, de egyenesen kedvezően valamely múzeumi vagy kiállítási terem virágedényében vagy ruhán, sőt alkalmilag még kertben is, pl. valamely exotikusan stilizált környezetben.

A bensőségesség tehát lényeges határozománya magának az érzelemnek és mindenféle műalkotásnak: ha egy költemény gyönyörű szép is, de csak egy szó elárulja az egésznek csinált, mesterkelt, át nem érzett mivoltát, akkor ezzel olyan hiány nyilvánul meg, amely ugyan a többi értékeket, művészileg pozitív határozományokat magukat nem érinti, de alkalomadtán valamennyi művészi határozmánynak az egész műalkotásban való összeszövődöttsége miatt ezt teljesen tönkretetheti, a többi művészi vonás benyomását is megsemmisítheti, ezeknek érvényességére jutását meggátolhatja. Igazán átérzett, valódi, ebben az értelemben *bensőséges* jelleg elengedhetetlen mozzanata minden művészi valóságnak, a sajátnemű érzelemnek magának és tevékenységének csakúgy, mint valamennyi hatásának: megléte megbocsájtathat sok technikai hiányt, bár nem igazolhatja vagy reparálhatja azokat, hiánya azonban mindig erősen érezhető fogyatékosága az illető egész művészi valóságnak és ezt művészi mivoltában sokszor teljesen tönkre is teheti.

58. A *vonzóság*. Hogyha végül az első három egyszerű kategória között az alakulatszerűt keressük, úgy megtaláljuk ezt abban a bár egyszerű tartalomszerű határozományban, amely azonban az első három határozomány közül legfőképen és legsajátosabban tartalmazza és fejezi ki a szépséget: ez a határozomány a művészi *vonzóság* egyszerű, tartalomszerű és mégis nagyon pregnánsan sajátnemű alakulati kategóriája. Ez a művészi valóságnak leginkább „tartalmi”, azaz tartalomszerű szépsége. Külsőséges módon már a színekben, hangokban stb. megvan és szép minőségüknek legsajátabb jellegét alkotja, pl. egy szép vörös szín, egy szép c hang vonzóságát; hiszen ezek a tartalmak,

amint alapos jogunk van feltételezni, műalkotások sajátosan művészi tartalmai.

Bonyolultabb és e tekintetben kifejezéssel teljesebb műveknél a vonzóság mind jobban bensővé válik és végül a mű érzellemmel teljes, titokzatosan mágikus, varázsos jellegét adja. A sajátmű érzelmben magában és tevékenységében ez a vonzóság az érzelm egyszerű sajátmű szépsége, a közönséges értelemben vett bensőségeség határozományában a „meleg” érzellemmel való teljesség mozzanata; és itt a vonzóság természetesen sokkal mélyebb jelentést nyer, mint külsőségesebb, lelkileg kevésbé kifejező, kevesebb érzelmi mélységet nyilvánító műveknél. De még itt is alapjában ugyanazzal az egyszerűen tartalomszerű érzelmi szépséggel és kifejezéssel van dolgunk, amelyet vonzóságnak nevezünk, és amely benyúlik egészen az erotikus, sőt a szexuális-erotikus vonások poétikus oldaláig.

Hogy ez a határozmány művészi alapkategória, az aligha talál erősebb ellenmondásra: annyira nyilvánvaló poétikus jellege és annyira világos, hogy e nélkül az érzelmi szín nélkül, az érzellemmel való teljesség e titokzatos kifejezése nélkül, e charme-mozzanat nélkül nincs teljes értékű művészi valóság: mert a vonzóság egyáltalában nem csak bájos és hasonló szépségfajtákban van meg, hanem gyengítetlenül nyilvánul meg a vad, sőt a „borzasztó” szépségben, a fenségesben stb., épen csak ezeknek a különféle szépségfajtáknak megfelelő különféle alakokban és árnyalatokban, különféle *specifikus* jellegben.

És hogy a vonzóság művészi, sem nem művészetelőtti, sem nem gyakorlati, elméleti vagy etikai határozmány, az is belátható sok magyarázat nélkül: annyira nyilvánvalóan kifejeződik benne a sajátmű érzelmi jelleg.

A művészi igazság értelmében vett bensőségességtől világosan megkülönböztethető a vonzóság az egyszerű, de meleg és szívélyes érzelmi teljesség mozzanatában, amely a bensőségesség szó közönséges jelentésében rejlik; mert amíg az ilyen közönséges értelmű bensőségességben a művészi igazságmozzanat az érzelmnek és kifejezésének bár

szintén meleg, szívélyes „szolidsága“, addig a poétikus szépség benne maga a melegség, szívélyesség, és épen ezek vonzósága, érzelmi színe az érzelemben és kifejezésében. Ilyenmódon határozmányunk a bensőségességgel és a tisztasággal szemben is megkülönböztethető és mint alakulatszerű határozmány mutatkozik, mint az, amely hármuk közül a szépséget leginkább, legerősebben bírja és nyilvánítja.

59. *A művészi teljesség vagy integritás.* Ezek után a második három művészi kategóriához jutunk el, amelyek, amint várható, az első három alaphatározmánnyal szemben formasierű, bonyolultabb jelleget fognak mutatni. Az elsőnek előreláthatóan ismét inkább tartalomszerű, egyszerű jellege lesz.

Ilyen művészi alapkategóriát tényleg találhatunk. A formasierű kettősséget a poétikus valóságokban különösen akkor találjuk meg, ha különböző mozzanataikra ill. részeikre figyelünk: ezek sokaságot alkotnak, amely mint ilyen lehetővé teszi a formasierű kettősséget, szétágazó, divergáló jelleget. És tartalomszerűen egyszerűek ebben a körben a mozzanatok ill. részek maguk, vagy valamely közvetetlenül reájuk és csak kevésbé összefüggésükre vonatkozó határozmány.

Ha a művészi valóságokat ebben a tekintetben elemezzük, sőt akár egyenesen alakítjuk és alkotjuk, feltűnik egy határozmány, amely a poétikus jellegben nagyon fontos: ez a műalkotás, a sajátnemű alakulat integritása, mozzanatainak vagy részeinek *zárt teljessége*.

Másutt kifejtettük, hogy az egész kategóriája matematikai alapkategória: ez azonban nagyon egyszerű és minden fogyatékos dolgot is meghatároz, amennyiben az fennáll; alapjában véve egy dolgot sem mondhatunk többé vagy kevésbé egésznek. Azután van egy a valóság minden valóságelőtti komponensében és valóságos ágában fellépő teljesség, amely az elégséges, a *hiánytalan* meghatározottságot általában jelenti.

A művészi integritás azonban szűkebb és több: ez a művészi valóság mozzanatainak vagy részeinek olyan le-

zárt teljességét kívánja meg, amint az a gyakorlat világának egyáltalában nem és az elméleti valóságnak sem ilyen módon követelménye.

A tetteknek csak lehetőleg célirányú meghatározottságot és célegységet kell mutatniok, ezzel koncentrációjuk adva van és a gyakorlati követelményeknek ebben a tekintetben eleget tesz. Hogy a tettek mikor vannak teljesen lezárva, összességük mikor mutat zárt teljességet és mikor nem, az többnyire nagyon nehezen, néha alig határozható meg, de nem is fontos: a tettek szingularizált, atomikus, egyenként való jellege miatt többnyire nem is kérdezzük azt, vajjon a gyakorlati tevékenység egyes oldalai ugyanolyan teljesen ki vannak-e fejlődve, mint mások; egy dicső tett, pl. egy bátor és ügyes harci tett egymagában is dicsőséges és tíz mással együtt mind egyenként és összesen is dicsőségesek és rendszerint nincs értelme annak a kérdésnek, vajjon kilenc vagy tizenegy más tett nagyobb teljességet, zártabb képet nyújtott volna.

A tudományban ugyan megkívánjuk a rendszeres kutatást, de valamely tisztán a tudatban adott vagy anyagi jelekbe is beleszótt rendszerben nem sokat határoz, ha egyes részei, sőt egész területei, egyes igazságok vagy egész igazságkomplexumok nincsenek még benne felismerve és helyük a rendszerben, még korlátozott véges rendszerrészletben is, üresen marad: a többi megismerés azért teljes teoretikus értékkel bír és amennyiben bizonyos tekintetekben a még nem ismert igazságokra utal a velük való összefüggések révén, az üres helyekkel bíró rendszer egyenesen a még problémákat tartalmazó terület *érdekes* jellegét nyeri. És ha a megismert igazságok más, ugyanabba a rendszerbe tartozó igazságok nemismerése mellett is helyesen vannak meghatározva, akkor ennek a helyes meghatározottságnak nagyobb nehézsége miatt inkább nagyobb mint kisebb elméleti — de sem nagyobb, sem kisebb, hanem azonos tiszta logikai — értéke van, mint hogyha annak a rendszernek minden igazsága ismert volna.

Nem úgy áll a helyzet a műalkotásnál: ez lényegileg megkívánja mozzanatainak és részeinek lezárt teljességét

és ha egy bonyolult műből hiányoznak egyes beléjertartozó részek, vagy ha nincsenek benne kialakítva, akkor ezt egyenesen hiánynak érezzük; a művészi valóság, a sajátmű alakulat lényege sokkal zártabb és egységesebb, mint a szingularizált gyakorlati és a formailag nyílt elméleti valóság, amely olyan, mint valami háló és igazságszálaival, összefüggéseivel, vonatkozásaival és vonatkoztatásaival beszövi a mindenséget. Még az egymásutániségben kialakuló művekben is szükséges a már kialakítottnak valamelyes lezárt teljessége, integritása, avagy ilyen lezárásnak a következő részekben be kell következnie, elérhetőnek vagy, mint „ideális”, elérhetetlen célnak, *ismertnek* kell lennie, hogy a műalkotás művészileg teljes értékű lehessen: egy kialakulófélben lévő műben sem szabad olyan hézagoknak lenniök, mint pl. valamely nem minden részletében megismert igazságrendszerben, különben félbenmaradtnak, torzónak hat, nem pedig lényegéből kifolyóan szukcesszív módon kialakuló, de már megalkotott részeiben mindig teljes műnek. Valamely zenei, költői mű vagy tánc szukcesszíve kialakulhat, de amennyiben ki van alakítva, hézagtalanul késznek kell lennie, olyan értelemben lezárt teljességűnek, hogy a már kialakított részben lehetnek feladatok, kérdések, kezdések később bekövetkező megoldások, feleletek, befejezések számára, de nem lehetnek hézagok a kialakítás folyamán már megalkotott részek közé való betoldások számára; különben a műalkotást annyiban, amennyiben már kialakult, sem tekinthetjük művészileg teljesnek, teljes értékűnek, hanem a szó kifogásoló értelmében *nem késznek* kell minősítenünk. Valamely még csak nem teljesen összefüggő részeiben megalkotott műalkotás nem műalkotás még a szó igazi értelmében, hanem csupán torzó.

Ezekből a magyarázatokból és példákból talán eléggé látható, hogy az integritásnak ez a már Szent Tamástól felismert határozománya lényegileg poétikus, sajátműűen alakulati, és a poétikum területén alapvető jelentőségű. A gyakorlat és az elmélet világában az integritás kategóriájának itt jellemzett követelménye nem áll fen; amit a tel-

jesség ott jelent, az a hiánytalanság vagy a célegység, a rendszeresség stb. követelménye, amely mind sokkal kevésbé igényteljes, mint a művészi integritás; vagy pedig magával a poétikus integritással állunk szemben a gyakorlati és az elméleti valóságokba is beleszőtt és velük gyakran szoros kapcsolatban lévő művészi mozzanatokban.

60. *A világosság.* A második három művészi princípium között a formaszerű, tehát a leginkább formaszerű művészi alapkategóriának valamiképen művészi összefüggésekre, érzelmi összefüggésekre és kifejezésükre kell vonatkoznia, nyilván tehát összefüggéseknek, kapcsolatoknak sajátmű alakulati struktúráját jelenti: mint valóságkategoria a mellett tartalmazhat sajátos összefüggéseket, de lényegileg poétikus, sajátmű alakulati jellegűnek kell lennie. Ilyen kategoriát is találunk, még pedig egy régen ismert művészi határozomány képében: ez a *világosság*, és pedig abban az értelemben, amelynek az ellentéte nem sötét, sem nem borongós, komor vagy titokzatos, hanem homályos.

A világosságban megtaláljuk a művészi valóság precíz, szabatos, biztos jellegét, összefüggéseinek sajátmű alakulati módon való erős meghatározottságát. Világosnak, különösen érzelmi kifejezés, érzelmi jelentés tekintetében világosnak kell lennie minden műalkotásnak, festménynek csakúgy, mint zenei műnek, romantikus drámának és antik eposznak, regénynek, dalnak, novellának, építészeti műnek. És világosnak kell lennie mindenekelőtt az értékes és az alkotó érzelemnek magának, világosnak saját lényében és reflexív, valamint alkotó tevékenységében: a belső érzelmi összefüggésnek az érzelem birodalmában mindenütt, az érzelmi okban, aktusában és hatásában erősen meghatározottnak kell lennie, homály, zavarosság a művészi jelleg megrontója, mert megbomlasztja a művészi valóságot, belső kötöttségét, tartását elveszi, ill. ezek hiányára vall.

Magától érthető, hogy úgy érzelem, mint műalkotás lehet „sötét”, azaz komor, borongós, sőt sejtelmesen félig megmagyarázott, titokkal terhes: de ez a titokzatosság

is mint ilyen belsőleg össze van kötve, körülhatárolható, világosan érezhető. A művészi homályosság a mű ingadozó, tartás nélkül való, szerkezetelen jellege: ez pedig mindig fogyatékosság.

Hogy a világosság erős érzelmi hangsúlyával lényegileg művészi kategória, azt e kategória jelentését megragadva, közvetlenül belátjuk: az akarat, a tett biztosságát és a teoretikus valóság szabatosan meghatározott, ellenmondás nélküli jellegét a világosság érzelmi meghatározottságától könnyen megkülönböztethetjük; az etikumba és az etikába pedig a szellem, az élet és a világ poétikus oldalából kerül bele a világosság. Hogy a világosság minden művészi jelleget meghatároz, azt épen az előbb próbáltuk a legváltozatosabb példák említésével bemutatni.

És különös: az elméleti egyoldalúság még a művészetelmélet filozófikus művelőit is néha annyira vitte, hogy a szépet és a művészetet, azt az ágát a valóságnak, amelynek egyik alaphatározományaként már Szent Tamás is a claritas-t jelölte meg, zavaros, homályos felfogási módnak, főleg az igazság homályos felfogási módjának tekintsék. Így tesz Baumgarten Leibniz nyomán és, amint láttuk, ezt az álláspontot foglalja el bizonyos tekintetben Hegel is, aki a művészetet mint az idea nem teljesen világos felfogását végül is egészen a tudománnyal, mint tökéletesen világos felfogási móddal, akarja felváltatni! És ez alighanem mind Platonnak a Politeiában tett, semmiképen sem szerencsés nyilatkozatának utóhatása és utóhangzása.

61. *Az egységesség.* A második három művészi kategória között a harmadikat, az inkább alakulatszerűt leginkább úgy remélhetjük megtalálni, ha a sok, az integritásban teljesen megadott és a világosságban helyesen összekapcsolt, művészileg rendezett mozzanat valamiféle egységét keressük: és ez az egység természetszerűen nem más, mint épen a sajátnemű alakulati, a művészi *egységességnek* sokat emlegetett határozománya.

Ez a határozomány több, mint a közönséges egység: ilyen közönséges egysége minden dolognak van, a fogyatékosnak is, amennyiben mégis fennáll; és egysége minden

nem-poétikus valóságnak is van. Az egységesség azonban a szingularizált, elemszerű gyakorlati hatásoknak, mint csupán gyakorlatiaknak, nem határozománya, és az elméleti valóságok a rendezettségtől és a rendszerességtől nyerik zárt egybekapcsoltságukat. Az egységesség több: ez saját-nemű alakulat, mintegy burok, amelybe a művészi valóság bele van foglalva; zárt egybefoglaltsága a művészi összefüggéseknek, a poétikus kapcsolatoknak, amelyek a világo-ság határozományában szabatosan kibontakoztak.

Az egységesség így gazdagabb tartalmú, mint a pusztá egység: a művészi valóság struktúramozzanatainak egybe-alkotása, ha nem is teljes megszervezése, amint az a szervességben van adva. Ezekkel a megkülönböztetésekkel az egységességet már meg is különböztettük a sajátos, matematikai egységtől, a teorétikus rendezettségtől és a poétikus szervességtől. Egységesnek nevezünk valamely mű-alkotást pl. egy minden részében meghatározó alapeszme szerint: ez az alapeszme határozományától nyert egység a mű egységessége és nem valamiféle elméleti rendje, de még nem is szervessége; az alapeszmének azonban nem szabad absztrakt gondolatnak, teorétikus valóságnak, hanem poétikus, alkotás-ideának kell lennie.

Természetes, hogy az egységesség az egységhez közel áll annyiban, amennyiben attól mint egyszerűbb sajátos alapalakulattól függ és az egységgel való közeli rokonsá-gának jellegét magán is viseli, épen saját-nemű *alakulati* lényegében: de épen ezért, mint saját-nemű alakulati *való-ság*kategória, több a pusztá „valóságelöltti” egységnél.

Az egységesség tehát valóban művészi kategória. Még pedig művészi alapkategória: az egységesség követelménye minden, a lényegileg szukcesszív műalkotással szemben is fennáll. Ennek is legalább a „szélességi” dimenzióban egy-ségesen zárt-nak kell lennie, különben szétfolyik. És szuk-cesszív kialakulásában is kell valamilyen összefoglaló elv-nek, valamilyen szemléletes és érzelmi kifejezésszerű egységelvnek megnyilvánulnia: különben a mű elemeire való széteséssel fenyeget, valamint azzal, hogy szeszélyes továbbhaladásában elszakad vagy egyszerre csak más mű-

alkotássá változik át. Az egységesség e szerint valódi művészi alapkategóriának bizonyul és alakulatszerűen lezárja a második három, inkább formászerű művészi alapkategória sorát.

62. *A jellegzetesség.* Átérünk a harmadik hármas kategória felkeresésére. Ezek túlnyomóan alakulatszerű jelleget mutatnak és ezért a legmélyebben gyökereznek a poétikum lényegében, amelyet leginkább ők alkotnak. Megismerésük legjobban feltárja előttünk a poétikum lényegét. Mint alakulatszerű határozmányoknak a tartalomszerű és a formászerű mozzanat egységét kell mutatniok, sőt ennek az egységnek a poétikus határozmányok sajátnemű alakulati meghatározottságában kell megnyilvánulnia. Először egy inkább tartalomszerű, a többiekhez viszonyítva inkább egyszerűen zárt határozmányt várhatunk és az eddigi tapasztalatok után, amelyek ennek a várakozásnak nem csekély jogosultságot kölcsönöznek, ilyen kategóriát egyenesen kereshetünk is.

A keresett kategóriánknak megfelelő gyakorlati határozmány az éles, szubjektív-individuális kifejezés, a megfelelő elméleti kategória az objektív adekvátság: amaz valódi tartalmi határozmány, erősen szubjektív és individuális, emez valódi formai, objektív és sokszor egyetemeségeket tükröz vissza. Az ezeknek megfelelő művészi határozmány alighanem a kettő sajátnemű egységét mutatja, sem annyira „önkéntesen” szubjektív, sem annyira individualitás nélküli objektív nem lesz, mint azok: a művészetben mindkét eset hiba volna.

A művészet, amint tudjuk, szimbolikus, az individuális képet a magasabb, sokszor egyetemesebb jelentéssel egyesíti, objektív jelentéstartalomnak szubjektív megvalósítása, alkotó ábrázolása. Csak a szubjektív individuális kép és az objektív magasabb jelentés egységében lehet teljesen eleven, húsból és vérből való, és a mellett teljes súlyú, jelentéssel és szellemiséggel teli, tehát teljes értékű művészet: és ez a meghatározottsága, amely épen szimbolikus jellegét tartalmazza ennek a szónak tőlünk megjelölt értelmében, az, amit legsajátosabban *jellegzetes-*

ségnek nevezünk. Kikapcsoljuk azonban itt ennek a szónak legtagabb jelentését, amely a kifejezés szó legtagabb jelentésével egyenlő, valamint a *jellegetes* szónak azt a jelentését, amely egyértelmű a precíz meghatározottsággal és a valóság minden ágában fellelhető, bármilyen dolognak saját kategóriáitól való hiánytalan meghatározottságát jelentve.

Tehát itt a jellegetességnek azzal a szűkebb, gazdagabb tartalmú jelentésével van dolgunk, amely sem a valóságelőtti, sem a gyakorlati és az elméleti realitásokra nem érvényes, hanem éppen a művészi dolgokra és a teljes életben ennek művészi oldalára vonatkozik: és ezen éppen az említett szimbolikus jelleg, a kifejezés ereje és teljessége az alkotó érzelm birodalmában, a művészi igazság ennek a bensőségesség értelmén kívül való további jelentésében, a magasabb — vagy más hasonlattal élve mélyebb — jelentésmaggal áttelestített individuális, eleven valóság értendő.

Ilyen meghatározottságot sem a tetteiben, sem a gondolatban nem keresünk, legfeljebb ezeknek az életágak korrelációja folytán meglévő művészi „veretében”; de művészet e nélkül nincs: ha ez a határozomány hiányzik, akkor a művelő, magvatlan vagy élettelen, árnyaszerű, tehát nem teljes, hanem fogyatékos. A jellegetességnek helyesen értelmezett határozományában tehát művészi alapkategóriával van dolgunk: ez még hozzá erősen alakulat-szerű is, másrészt azonban a szimbolikus jelleg egységét egyszerű zárttságban, felbontatlan egyszerűségben, tehát tartalomszerűen mutatja és mint ilyen a harmadik három művészi alapkategória közül az elsőnek bizonyul.

A jelleg szó is nemcsak nyelvileg, de jelentése jelentés-tanilag is szoros kapcsolatban van a jellegetességgel. Jelleg a legáltalánosabb értelemben a lényeg meghatározottsága: mint ilyen magasabb, egyetemesebb specifikitást, másrészt azonban éppen a lényeg individualitását is jelenti ez a szó. A magasabb specifikitást jelentve a magasabb jelentés értelméhez közeledik, az individuális meghatározottságot jelentve pedig a művészi jellegetességben lévő

képmozzanat értelméhez áll közel. Végül pedig legszűkebb értelmében épen a szimbolikus meghatározottságot is jelentheti a jelleg és ekkor egyértelmű a művészi jellegzetességgel; *ebben az értelemben* a jelleg szó gyakorlati és elméleti valóságokra csak művészi veretükre való vonatkozásában alkalmazható, mint amikor pl. egy erősen szubjektív tettnél ennek tág körű jelentőségét vagy valamely adekvát gondolatnál szubjektíve is kifejezéssel teljes fogalmazását is figyelembe vesszük és mindkettőt egyszerre dicsérjük.

A jellem szó a lélek habitusára vonatkozik: legtágabb értelmében ismét a habituális lényeget általában, szűkebb értelemben a szellem erős, szilárd, precíz meghatározottságát jelenti. És mivel ez a meghatározottság először mindig az akarat meghatározottságától származik, ezzel kezdődik és tőle függ, valamint legpregnansabban is épen az akarati oldalról vehető észre, ezért főleg az akarat habitusát általában és szűkebb értelemben a szilárd, következetes akarati meghatározottságot nevezzük jellemnek; de beszélhetünk az értelem és még inkább és jelentősebben az érzelem jelleméről is.

A jellem szó jelentésében tehát az erős, törvényszerű akarati meghatározottság az uralkodó mozzanat és amennyiben ez a szó az érzület szilárd meghatározottságát is jelenti, annyiban is kevésbbé a szimbolikus, mint a törvényszerűen következetes érzelmi meghatározottság a fontos benne. Ez a jelentés a jellegzetesség művészi jelentésétől távolabb esik és a törvényszerűség gyakorlati kategóriájához áll közel.

Ha viszont művészileg tekintett szellemalakoknál beszélünk jellemről, — például a költészetben — akkor szellemi lényük általában a fontos és mindenekfölött mint művészi lényeg, tehát mint individuális szellemalak magasabb jelentéssel: és itt már adva van a művészi jellegzetesség, a szimbolikus jelleg értelme. A teljes értékű szellemnek a maga jellemében ilyen művészileg jelentős jellemhez kell eljutnia, amelyben az erősen individuális jelleg a magasabb jelentéssel, főleg hivatás-jelentéssel, egyesül: csak az

ilyen jellem tökéletes és teljes értékű élő szellemeknél is.

A szellemi lények jellegzetessége második rangbeli, teremtetett szellemeknél mindig szimbolikus, magasabb jelentéssel is bír, csak Istenben áll fenn az individuális alaknak és egyúttal egyetlen és legmagasabb ősjelentésnek azonossága; itt az ősjelentés individuális és nem magasabb az individuális alaknál: ez a határeset, amelynek ősmagassága felé emelkednek föl az alacsonyabb individuális alakok és képek jelentései, ilyen módon magasabb és gyakran sok képre azonosan érvényes egyetemesebb jelentéssé válva.

A szűkebb értelemben vett érdekesség főképen egy inkább egyoldalúan kifejtett jellegzetességgel van meghatározva. Tágabb értelemben mindaz érdekes lehet, ami fennáll: mert minden fennálló, a fogyatékos is, érdekelhet, a szellemet tevékenységre indíthatja, figyelmét magára vonhatja. A logika kutatóját az üres, száraz logikai kategóriák nem kevésbé érdeklik, mint a matematikust mennyiségei, a művészt alkotása, a politikust a társadalmi élet jelenségei és eseményei és a gondos önalakítót saját szellemi állapota. Szűkebb értelemben azonban az egyoldalú, ilyen tekintetben élesen kidomborított, kirívó, a művészetben tehát a — sokszor nagyon értékesen — egyoldalúan kialakított jellegzetesség, sőt még a hibás egyoldalúság és a zavartság is különösen érdekes lehet, mert sok tanulsággal szolgál és a szellemet furcsa mivoltával izgatja. De a jellegzetesség korántsincs ehhez az érdekességhez kötve, a teljesen harmonikus is lehet jellegzetes, sőt a művészileg teljes értékű dolog mindig jellegzetes és harmonikus egyszerre.

A jellegzetesség rendkívül fontos és pozitív jelentésű művészi alapkategória, a jólmegalkotottság egyik lényeges vonása. Ezért a zavaros, a kusza lehet ugyan érdekes, de nem lehet teljesen jellegzetes, egyáltalában a fogyatékos lehet érdekes, de sohasem teljes értékű, így természetesen művészileg sem teljes értékű.

63. *Az összhang vagy harmónia.* Ha most a második, inkább formaszerű kategóriát keressük a harmadik három

művészi alapkategória között, már megtaláljuk, midőn a jellegzetesség két mozzanatának, azaz a kép- és a jelentésmozzanatnak egymáshoz való viszonyát vesszük szemügyre. Tudjuk, hogy egyiknek sem szabad túltengenie és egyiknek sem hiányoznia: egymással egyensúlyban kell lenniök, egymást ki kell egyenlíteniök, összhangban, harmóniában kell lenniök. A művészi valóság határozmányainak és részeinek sajátnemű művészi kiegyensúlyozottsága a keresett kategória: *ez az összhang vagy a harmónia*. Hogy itt sem valóságelőtti, sem pusztán metafizikai vagy gyakorlati vagy elméleti kategóriával van dolgunk, világos: a harmóniát mindig és teljes joggal igen lényeges művészi határozmánynak érezték és tekintették. Az etikai életteljességbe pedig az élet poétikus oldaláról kerül az összhang.

De nem csak sajátnemű alakulati, hanem alakulat-szerűen egyesítő jelleget is mutat a harmónia: az összhangban ki is van fejezve az összhang, az egybehangzás. Másrészt viszont az egybehangzó mozzanatok az összhangban formaszerű kettősség módjára meg is különböztethetők: ezek a különböző mozzanatok vagy részek vagy határozmányok vannak harmóniában, kiegyensúlyozottságban; a harmóniában a többrétűség és a formaszerű kettősség, a harmonizáló mozzanatok formaszerű viszonya is észrevehető.

Hogy az összhang tényleg művészi alapkategória, azt rögtön belátjuk, ha nem a kelleténél szűkebben mint teljes nyugalmat, minden pointírozás nélküli kiegyensúlyozottságot vagy banális, unalmas laposságot fogjuk fel, hanem a minden műalkotáshoz individualitása szerint tartozó mértéket és annak megtartását, különösen a kép- és a jelentésmozzanat helyes viszonyát, vagy az ezzel bizonyos tekintetben egybeeső megfelelőséget az érzelmi meghatározottság, az érzelmi jelentés, és az azt kifejező, hordozó művészi valóság, művészi hatás, a hordozó alany vagy tárgy között, látjuk benne. Ebben a tekintetben minden szimbolum, tehát minden műalkotás, ha hiánytalan, harmonikus, azaz mindenféle művészi valóságnak is

megvan az individuális képjellegének megfelelő érzelmi jelentése.

Még egy egyszerű szín- vagy hanghatásnak is megvan kifejezésbeli harmóniája, tiszta és világos szín-, illetve hangképének *megfelelő* érzelmi értéke, ha tökéletes: az összhang nem csupán a komplex, az összetett műalkotásban, pl. egy szín- vagy hangcsoportban lép fel, hanem itt már csak jelentősége nő meg hirtelenül, s kiegyensúlyozó, művészileg rendező szerepe és fontossága feltűnőbbé, szembeszökően nyilvánvalóvá válik.

A nagyon nyugodt, egyszerűen kiegyensúlyozott harmónia az egyetemes harmóniának csak egy különös esete, olyan műalkotások összhangja, amelyeknek specifikitása ilyen nyugalmat, teljesen „lágý” kerekdedséget kíván. Minden sajátnemű — nem csupán sajátosan matematikai, a sajátos egyenlőség alá tartozó — arányosság és szimmetria is a harmónia esetei közé tartozik. Ennek rendkívüli szintetikus ereje van, úgy hogy a legerősebb ellentéteket is, mint már magát az individuális képet és a sokszor igen egyetemes jelentést, erőltetés nélkül, természetesen egybeköti és az egyesítésben egyensúlyba hozza ill. a kiegyensúlyozásban egyesíti: egy fajta formászerű kettősséget, lebegést azért lényegének megfelelően mégis mutat; ezt azután a következő és utolsó művészi alapkategória, a szervesség, teljesen egyesíti és megszünteti.

A harmónia új, saját lényegét nem lehet valamely magasabb határozománnyal definiálni, megmagyarázni, belőle levezetni. A harmonizáló mozzanatok művészi rokonsága, összeillése nem alapozza meg a harmóniát mint valami alapvetőbb tulajdonság, hanem mindez már maga a harmonikus jelleg, a harmonizáló mozzanatok összhangja: a harmónia tehát valóban művészileg mindent meghatározó művészi alapkategória.

64. *A szervesség.* Hátra van még az utolsó művészi alapkategória megvizsgálása. Ez a három utolsó, alakulatszerű kategória között a leginkább alakulatszerű, tehát az a kategória, amely a sajátnemű alakulat lényegét a legpregnansabb veretkezésben mutatja be: ez az a határozó

mány, amelyben a sajátmű kialakítottság a legtökéletesebb. Ezt a határozmányt már megemlítettük: a *szervességben vagy organizálásban* találtuk meg.

Csodálatosképen ezt a kategóriát szokták a művészi határozmányok történetileg felmerült vizsgálataiban folyamán a legritkábban említeni: majdnem úgy tűnik fel, mintha, egyes kivételektől eltekintve, észrevétetlen maradt volna; és még azokban a kivételes esetekben is, amikor látták, korántsem eléggé ismerték fel jelentőségét. Ez nagyrészt onnan van, mert a poétikum legbelsőbb lényegét a teoretikusok rendszerint nem eléggé ragadják meg, a művészek pedig teoretikus módon nem eléggé tudják kifejezni, sőt elméletileg tudatossá sem tudják eléggé tenni, még maguk előtt sem. Azt sem lehet mondani, hogy ezt a határozmányt más nevek alatt méltatták volna elég figyelemre: a legtöbbet belőle még ezen a néven, a szervességen, fejeztek ki, t. i. egy tagoltságot, amelyben az egyes tagok függő viszonyban lévő, az egész lényegétől meghatározott, a szerint kialakított és rendkívül egységes módon az egészbe illesztett részek. Ez áll, ezen kívül azonban áll még több is: a szervesség a műalkotásnak az a meghatározottsága, amely a mű minden mozzanatának és részének tökéletesen egymásba szőtt, sőt, magának az érzelmenek különböző mozzanataihoz hasonlóan, „egymásba folyó”, de e mellett semmiképen sem jellegtelenül és zavarosan, homályosan összefolyó jellegét adja.

Legeredetiben az érzelm mutatja a szervességet épen említett szakadatlanul tova- és kialakuló lényében, „gurulásában”, „folyásában”, amely az egyes mozzanatokat ugyan világosan és jellegzetesen emeli ki, de tökéletes egységbe kapcsolja őket össze. Szervessége van azután minden jó, hibátlan műalkotásnak, az érzelm minden hatásának: mozzanatai és részei tökéletes egységgel vannak beléje alkotva, beléje illesztve és az egészben egy minden tagoltságot is csak a maga mélyebb, művészileg lényegesebb, bensőségesebb egységében hordozó áramlás uralkodik. A szervesség ezen kívül az egésznek szakadatlanul egybe szőtt, „egy öntésből” kialakított, tökéletes folyama-

tossággal, ugrás nélkül és a részek minden viszonylag önálló, független helyzete nélkül „egybekapcsolt” jellege; a szerves egészben a részek mégis világosan meg vannak különböztetve, de nem olyan függetlenek egymástól és nem olyan önállóak az egészben, mint amennyire ez nemcsak a tettekre, hanem még a formarendszer és a tudomány lényegileg formai módon összekapcsolt, sajátosan és sajátneműen összefüggő részeire is jellemző.

E nélkül a jelleg nélkül nem lehetséges művészi dolog, ez a poétikum leglényegesebb, legfontosabb határozománya, úgyszólván sajátnemű élete. Ez a folyó, folyamatos jelleg a mellett egyáltalában nem csupán szukcesszív, egymásutániság; nemcsak a szukcesszív módon meghatározott műalkotások határozományának értelmezendő, hanem az egyszerre, szimultán módon fennálló műalkotások mozzanatainak és részeinek egybe- és egymásbaszövődéseként is. Ez az érzelmi életnek és az érzelmi kifejezés életének örökké nyugodt és mégis örökké fáradhatatlan és eleven árama: ez az érzelem árama és annak kifejezése az érzelem hatásában, amely szukcesszív érzelmekben és művekben szukcesszív módon is fellép, mert a sajátnemű alakulatokban mindig és mindenütt megvan, különben azonban szimultán módon is és örökkévaló műalkotásokban örökké fennáll.

Ezekből a meghatározásokból máris belátható, hogy a szervesség kategóriája nem valóságelőtti vagy egyszerűen és pusztán, sajátnemű jelleg nélkül metafizikai, és épen nem gyakorlati vagy elméleti kategória, hanem kiválóan és lényegileg művészi, poétikus: a poétikum birodalmában azonban elengedhetetlen alaphatározomány. Már az abszolút egyszerű isteni őserzelemben megvan, mint az őserzelem mozzanatainak, őshatározmányainak egymásbaáramlása, és minden későbbi, elemi módon egyszerű műalkotásban, mint ennek „kereksége”, még az erősen jellegzetes vonásoknak is hajlékonysága és hajlékony egymásbafonódása, szemben a sokkal „szögletesebb” gyakorlati és elméleti valóságokkal, tettekkel és gondolatokkal. A bonyolult műalkotásban azután a szervesség jelentősége meg-

sokszorozódik és a mű szigorú, mozzanatainak tökéletes összeszővődéséből származó és álló művészi lényegegységét eredményezi.

Világos tehát, hogy szervességen vagy organitáson sokkal többet értünk, mint csupán valami eszközjellegű fennállást, amint azt a görög ὄργανον szó jelöli: de a műalkotás egyes orgánumai, tagjai valóban egyúttal eszközei a mű egész szerkezetének, sőt épen az organitás folytán kialakuló szervezetének, amely egyúttal a mű teljes jelentésének is hordozója. Ennyiben egy belső célnak, a műalkotás jelentésszerűségének eszközei; ebből áll a poétikum immanens célszerűsége, amelyet tehát lényegileg annak szerves jellege eredményez.

A mi szervesség-határozmányunk tágabb körű a biológiai meghatározottságnál is: ebben csak jobban feltűnik a szerves jelleg, a biológiai hatások egy lényegileg művészi, poétikus meghatározottsága, mint a biológikum előtti világban; de a szerves jelleg már a biológikum előtti erőhatásokban, az elektronok, atomok és elemek struktúráiban, tehát már a fizikai és a kémiai hatásokban magasan ki van fejlődve. Ugyanígy ezeknek az erőhatásoknak sajátos tartalmai is, mint színek, hangok stb. nagy fokban mutatják ettől a kategoriától való meghatározottságukat: hiszen sajátos művészi tartalmak.

E szerint a *sajátnemű* organizmus általában nem más, mint a műalkotás ill. az alkotó érzelem, a *sajátnemű* szervezet-mindenség pedig az alkotó érzelmenek és minden alkotásának egységes, egybeszótt összessége, a művészet világa, amint a sajátosan matematikai alakulatösszesség *sajátos* organizmusnak nevezhető; a biológiai organizmus pedig biológiai műalkotás, amelynek művészi jellege a biológiai hatás egyik legfontosabb oldala, mindenestre egyenlő értékű a biológiai lény energetikai-praktikus, valamint teorétikus, a teorétikus törvényszerű összefüggéseket és viszonyokat tartalmazó oldalával.

Ha Szent Tamás azt mondja, hogy a műalkotás szépségének feltétele a művész szellemében, ennek intellektuális rendjében van, akkor ez egy lényegileg ateorétikus és

poétikus fordulattal mindenekelőtt az érzélem rendjének, különösen tehát organításának értelmezhető, amely a hatás művészi jellegének és értékének legközelebbi feltétele, úgy amint a másodrangú érzélemnek és hatásainak művészi jellege és művészi értéke abszolút és legmagasabb fokon az isteni érzélem összervességtől függ.

Ha visszatekintünk a művészi alapkategóriákra és analógiát keresünk közöttük és a matematikai alaphatározmányok között, akkor a teljességet, valamint a jellegzetességet, amely a szimbolikus jelleget, kép és jelentés egységét jelenti, az *egész* kategóriájával, a harmóniát az *egyenlőséggel* és az egységességet, valamint a szervességet az *alakulattal* vagy *egységgel* könnyen kapcsolatba hozhatjuk. És most azt is beláthatjuk, hogy a szervesség még sokkal inkább alakulatszerű, mint a jellegzetesség, amely vele szemben tényleg tartalomszerű, annyira, hogy a szervesség csak a formászerű harmónia után következik a maga legerősebb, mindenoldalúan alakulati és alakulatszerű egységével.

65. *Példák a művészi kategóriákra.* Hogyha a kategóriák érvényességét még néhány példán akarjuk megvilágítani, akkor először is a tisztaságra mutathatunk rá: ez elsősorban egészen külsőleges érzéki tisztaságot jelent, amely mint olyan máris egy bizonyos érzelmi tisztaság kifejezése; azután az érzelmi tisztaság mélyebb kifejezését jelenti a műalkotásban; legmagasabb fokon pedig magát az érzélem tisztaságát jelenti. A kifejezés mélyebb tisztasága a természetben mindig adva van, még olyan esetekben is, amelyek az emberi életben könnyen tisztátalanságra csábítanak; és jellemző, hogy minden valószínűség szerint felismerhető egy olyan természeti elv, amely szerint a természet még a legkülsőségesebb, érzéki tisztaságot is mindenütt vagy megőrzi vagy lehetőleg gyorsan létrehozni iparkodik: valamennyi, érzelmünk előtt tisztátalan jelenséget, pl. a rothadásnál, a természet lehetőleg gyorsan és símán kiküszöböl, sőt maga a kezdetben tisztátalannak látszó rothadási folyamat mint bomlási folyamat végül a természeti műnek teljes tisztaságát eredmé-

nyezi, amennyiben a további életre képtelen biológiai organizmusokat biológia-előtti — úgynevezett anorganikus — vagy már tartós biológiai alkotórészekre bontja szét ill. élő biológiai organizmusokba viszi át. Így az emberi szellem *valódi* műalkotása is még a legveszélyesebb, pl. szexuális tárgyú, részeknél is mindig tiszta, azaz érzelmileg tiszta; ezt a meghatározottságot körülírhatjuk, de nem definiálhatjuk lényegét tartalmazó alapvetőbb határozmányokkal.

A tisztasággal szemben minden, valamely műben megnyilvánuló tisztátalanság, pl. egy szexuális szempontból természetellenes vagy túlzó tendencia, művészileg rögtön fogyatékosnak hat; valamint pl. az olyan törekvést is, amely a művet üzleti érdekből népszerű ízlésirányoknak megfelelően alkotja meg, ha kiérezhető, rögtön tisztátalannak, tehát fogyatékosnak érezzük.

Ezek a tisztátalan mozzanatok egyúttal érzelmi bensőségességben és gazdagságban is nagy fogyatékoságokat okoznak érzelmi értékben hiányos, tehát művészietlen erdekek kedvéért.

A világosságra kitűnő példa minden úgynevezett klasszikus műalkotás; a modern zene, költészet és képzőművészet sok művének jelentékeny fogyatékosága a gyakori homályosság érzelemben és kifejezésben, ezzel szemben Homeros, Dante, Shakespeare, Goethe, Petőfi, Pheidias, Michelangelo, Böcklin, Mozart, Beethoven és Wagner is többnyire igen világos. Ez a világosság tehát elsősorban a mű individuális képének, az ábrázolásnak, a *kifejezésnek szemléleti, képzeleti világossága*, amelynek egyik oldala az értelmi világosság is és amelyben sajátos tartalmi és sajátos alakulati — számszerűségben, térbeli alakban megnyilvánuló — világosság is van, a szemléleti kép alapmozzanatainak megfelelően; erre épül azután az *érzelmi jelentésnek* magasabb, legfontosabb *érzelmi világossága*.

A harmónia pl. a világképet adó műalkotásnak, így valamely drámának azt a már említett tulajdonságát kívánja meg, hogy nagyobb vonalú legyen a világnál, mert

kisebb annál; ezért nem nyújthatja, úgy mint a világ, a legnagyobb vonalak legmagasabb jelentését és a legkülönlegesebb, legszűkebb körű vonások finomságait, mert különben vagy az egyik vagy a másik rész veszít jellegéből és jelentőségéből, vagy pedig a szükséges közbülső tagok hiányoznak és az összhang mindenképen megsérül. Ezért az ilyen világkép ábrázolása csak a fontosabb vonásokhoz tarthatja magát és a különlegeseket csak alkalmilag érintheti.

Hogy a művészi kategóriák miként érvényesülnek valamennyien egy műben, könnyen beláthatjuk pl. Grieg „Solveig dalán”: a tisztaság Solveig érzelmében Peer Gynt iránt nyilvánvaló; érzelme bensőségesen, azaz lelkének legmélyéből fakadó igazsággal, és szép lelkének minden vonzóságával, teljesen kifejező és külső képében is vonzó melódiában nyilatkozik meg. Az integritást és egységességet a dalnak néhány, de a kifejezésre teljesen elegendő dallamelemből álló, lezárt és kerek egésze mutatja. A dalnak minden sejtelmessége mellett belőle világosan kicsendülő érzelem a kifejezés és a jelentés világosságát is igazolja. Az érzelmi jelentés és az azt tökéletesen kifejező dallam szimbolum-egységében a dal jellegzetességét, a jelentés és a dallam megfelelőségében, valamint a melódia részeinek összhangjában, végül a kifejezett érzelem harmonikus mivoltában a harmóniát látjuk. A mű és a benne kifejeződő érzelem eleven áramlása, amely minden mozzanatot a legszorosabban egybesző, a szervesség megnyilvánulása.

Igy eleget kell tenni minden műalkotásban valamennyi művészi alapkategóriának: a csak egy ellen is megnyilvánuló vétség már fogyatékoság és az összes alapkategória szoros kapcsolata miatt bizonyos tekintetben valamennyi többi megsértését is maga után vonja. Egészen szánszalmasan hat a művészi határozományoknak elméletiekkel való felcserélése felemás művekben, aminek eredménye dilettáns teorétikus hatás és nem kevésbbé dilettáns, száraz, „értelmes”, de érzelemben szegény, tudós vagy inkább tudákos, de élettelen műalkotás, mint olyan szel-

lemek műve, akiknél a teoretikus értelem volna hivatva a szegényes művészi erőt kiegészíteni.

66. *A művészi alapkategóriák számáról és jellegéről.* Hogy épen kilenc, háromszor három művészi alapkategória van, az a három őshatározmánynak, a tartalomnak, formának és alakulatnak, valamint a mindháromban előforduló tartalom-, forma- és alakulatszerűségnek érvényességéből és a sajátmű jelleg bonyolultságából és gazdagságából következik.

Az egyes alaphatározmányok viszonylag önállóak is, azaz mindegyikük valami újat tartalmaz a többivel szemben. E mellett bonyolultságuk sem egyenlő, ami természetes: az alakulatszerű határozmánynak mindig több mozzanata van, mint a formaszerűnek és ennek több, mint a tartalomszerűnek. Minden önállóságuk mellett azonban sokszerűen egymásba fonódottaknak és összekapcsoltaknak bizonyultak az alapkategóriák: hiszen mindnyájan egybekapcsolva határozzák meg a poétikum birodalmának minden valóságát, alanyát és tárgyát.

További művészi alaphatározmányok látszólag nem szükségesek és nem is állanak fenn, a kategóriáknak alkalomadtán való javítása, kiigazítása talán inkább a felsorolt kilenc alapkategória megfogalmazása és meghatározása tekintetében jöhet szóba.

67. *A kifejezés.* A kifejezés a szó tág értelmében nem sajátmű művészi határozmány. Jelentheti az objektívációt, a megvalósítást, az oknak vagy az ok szellemisége egyes mozzanatainak a hatásban való megnyilvánulását vagy egyáltalában a hatást: mindezekben az esetekben lehet jelentése gyakorlati és elméleti is, nemcsak művészi. Van ezen kívül a kifejezés szónak egy szűkebb értelmében vett gyakorlati kategória, az individuális, „éles” kifejezettség vagy kifejezés. Szűkebb művészi értelemben a jellegzetesség a művészi kifejezés vagy talán még jobb szóval kifejezőség. Itt azonban a kifejezés vagy kifejezőség elnevezéssel óvatosan kell bánnunk, mert a művészetben sokszor épen a nyíltan ki nem fejezett, sejtelmesnek vagy transzcendensnek hagyott, amire csak tá-

volról utalunk, a legerősebb poétikus hatással lehet: így pl. egy nagy jellem, amelyet valamennyi hatása sem fejez ki teljesen, csak sejteti nagyszerűségét, hatalmas arányait.

68. *A művészi kategóriák és a művészetfilozófia.* Minden művészi kategória sajátnemű alakulat, amelyet a művészetfilozófiában a sajátnemű érzelem útján ragadunk meg; ennek alapján azután a teorétikus értelem körébe transzponáljuk és így tudományosan, elméletileg sajátos formája révén fogjuk fel és fogalmazzuk meg.

69. *A legfelső művészi elv.* A legfelső, legegyszerűbben megfogalmazott művészi elv a sajátnemű alakulat érzelmmel való teljessége. Ezért az ebből az elvből minden művészet számára elvont norma így hangzik: alakíts és alkoss érzelmmel teljesen! És valóban minden művészi kategória, a tisztaság, bensőségesség, vonzóság, integritás, világosság,¹³ egységesség, jellegzetesség, harmónia és szervesség, amint azokat bemutattuk, legeredetibben, legmagasabban és legteljesebben alapvető érzelmi határozományok: a minden tekintetben szerintük meghatározott érzelem teljes és hiánytalan. És a természeti, valamint az emberi művészet alkotásaiban ezek a határozományok az érzelmi hatás határozományai és érzelmi kifejezésükben mélységes érzelmi jelentés hordozói.

70. *A jóság és az igazság érvényessége a művészetben.* A művészi valóság mint ilyen sajátneműen szép, tehát elsősorban és leglényegesebben szép, de a három ösérték mindent korrelát módon meghatározó jellege folytán egyúttal sajátosan jó és igaz is: sajátosan jönak és igaznak is kell lennie, hogy sajátneműen szép lehessen. E szerint az olyan műalkotás, amely tendenciájában a gyakorlati¹⁴ jóság és a teorétikus igazság ellen vét, tehát

¹³ Az itt jellemzett világosság tudvalévőleg nem az értelmi világosság határozománya, bár azzal összefügg: a költészetben pl. az értelmi világosság többnyire sajátos feltétele a művészi világosságnak. A művészi világosság tehát a művészi képnek, a kifejezésnek szemléleti, és a magasabb jelentésnek érzelmi világossága.

¹⁴ Gyakorlati vagy praktikus jellegen mi minden sajátnemű akarati, cselekvő ill. cselekedeti, tehát morális jelleget is értünk.

például gyakorlati fogyatékosagra vagy gonoszságra, mondjuk szexuális vétségre biztat, avagy tudatosan vagy tudattalanul valótlanságnak beállított igazságon vagy igazságnak feltüntetett valótlanságon alapul, sajátosan művészileg rossz és hamis és így az őserkékek korrelációja folytan sajátneműen rút is.

Magától érthetően nyújthat a műalkotás más világot, mint amilyen a minket körülvevő, és ezért olyan gyakorlati értékekhez, amelyek csak a mi világberendezésünket határozzák meg és nem minden lehetőt, valamint csak a mi világunkra érvényes tényigazságokhoz nincsen kötve. Ezzel szemben mindent meghatározó örök igazságok és más értékek megkötik, valamint mindazok az értékek is, amelyek a tőle ábrázolt világképpel örökké, annak lényegével adva, összefüggenek: így például az olyan műalkotás, amely szellemi lényeket is ábrázol, alapirányában, alapvető értékfelfogásában nem véthet a minden szellemet meghatározó értékek, kategóriák ellen a nélkül, hogy fogyatékosá válnék.

Ezeket a megjegyzéseket természetesen nem szabad úgy érteni, mintha filiszteri félmorálra irányuló művészi tendenciákat vagy teoretizáló hajszászhasogatásokat kívánnának; hanem a mű szellemére, egyetemes irányára és jellegére, és a műben megnyilvánuló művész szellemére vonatkoznak, akinek morális fogyatékosága vagy felfogásának valótlansága a művészi kritikát sem bírja el, hanem az érzelemben is jelentkezve rútnek hat.

Ugyanígy a sajátosan alakulati, pl. matematikai lehetlenség is művészileg rút, mert ami már sajátos alakulati szempontból fogyatékos, az nem lehet sajátneműen alakulatilag tökéletes. Ezzel szemben a sajátos alakulati teljesség még nem garantálja a magasabb fokú sajátnemű alakulati teljességet: az alacsonyabb fok ebben a tekintetben alapvetőbb a viszont teljesebb magasabb foknál, ám bár ez reálisan mégis előbbrevaló, azaz a valóság mindjárt a maga nagyobb teljességében lép fel és az alacsonyabb fokot mintegy tartalmazza; ezt azután, igaz, hogy mint egyszerűbb valóságelőtti határozmányt, kibonthatjuk

belőle. Így a sajátos matematikumot is bizonyos fokig „kidesztillálhatjuk” a sajátnemű poétikumból, ha t. i. kapcsoljuk sajátnemű gazdagságát: ilyen módon az egységességből az egységet, az integritásból az egészet, a harmóniából az egyenlőséget nyerhetjük stb.

Amint már régebben említettük, magától értetődik, hogy minden negatívumnak, minden értéktelennek megfelelően megbélyegzett ábrázolása a hozzávaló pozitív művészi környezetben maga is művészileg pozitív lehet; analóg módon ugyanez a helyzet a gyakorlati és az elméleti valóság területén.

71. *A rútság.* A fogyatékos szépségű művészi dolog, a nem-szép művészileg negatív, értéktelen, hiányos. A nem-szépnek egy különösen erős fajtája a szépséget nyíltan és erős ellentétességgel tagadó rútság. A rút ebben a szűkebb értelmében tehát a szépséggel mint ennek tagadása kontradiktóriusan és a szépség tagadásai között még a szépség kirívó ellentétéként áll szemben, a tágabb értelemben vett rútság azonban „nem-szép szép”, azaz a szépség hiánya valamely művészi valóságban, amelynek mint ilyennek szépnek kellene lennie.

Minden rútság értéktelen, értéktelen; ámde amennyiben rút, annyiban egyúttal művészi lénye és lényege is hiányzik: mert mint tisztátalan, homályos, egységesség, jellegzetesség, összhang, szervesség stb. nélkül való dologból, a művészi lényeg és egyúttal minden művészi realitás alapvető határozományai hiányoznak belőle. A rút dolog tehát annyiban, amennyiben rút, igazában nemlétező, mert a művészi valóság sajátneműen szép, azaz a művészi kategoriáktól meg van határozva. Amennyiben tehát valamely művészi dolog pl. nem szerves, annyiban művészi valósága megsérült, ebben az értelemben hiányos, fogyatékos, sőt alkalmilag teljesen meg is semmisülhetett, hiányozhatik. A rútság maga tehát művészi nem-lét; valamely homályos, összhangzás és szervesség nélküli dolog művészileg nem valóság, semmi, vagy legalább is művészileg részben nem-valóság, azaz fogyatékos valóság, már t. i. amennyiben nem szerves stb.: egyúttal művészileg

lényeg és érték nélkül való is, mert valóság ill. valóság-előtti valóságkomponens (sajátos tartalom, forma, alakulat) egyrészt, lényeg és érték másrészt különbség nélkül egyet jelent, amint már láttuk és ezekből a meggondolásokból is újra láthatjuk, legalább is a művészi jellegre nézve.

Egy ilyen hiányos dolognak lehet alacsonyabb rendű művészi valósága, sőt gyakorlati vagy elméleti valósága is, ennyiben azonban még lényege és értéke is van: valamely rossz, pl. jellegzetesség és szervesség nélkül való dráma birhat még esetleg elméleti jelleggel és valósággal mint gondolatrendszer. Lehetnek neki részben művészi mozzanatai is, mint pl. maguknak a szavaknak, nemcsak a képeknek művészi jellege; ennyiben van is művészi lényege és valósága. Lehetnek benne továbbá gyakorlati mozzanatok is, pl. a tartalmát kifejező jelek anyagba való vésettségével kapcsolatban. De magvában, mint dráma, lényeg nélkül való, nem áll fenn, mint valódi dráma egyszerűen nincs, nem létezik.

Egy rossz festmény anyagilag valóság lehet és a benne lévő színfoltok stb. művészi valósággal is birhatnak, de alkotás-ideája, művészi eszméje, amely az egész festménynek mint ilyennek volna sajátja, fogyatékos, és amennyiben hibás, annyiban művészi valóságában, realitásában is hiányok vannak: így pl. egy egészen homályos festmény mint művészi festmény nem valóságos, irreális, vagy csupán fogyatékosan, csak mint színösszetétel áll fenn; ha azonban a színek is eltűnnek, akkor a művészi *elemek* valósága is elvész, nemcsak az egész kép bonyolult művészi ideájának valósága.

A nem-szép és így a rút is tehát nemcsak érték és lényeg nélkül való, hanem valóság nélkül való is, amennyiben nem szép; és művészi valóságával egész valósága is eltűnik, ha nincs még másfajta valósága is vagy további, megmaradt művészi valósága; az utóbbi esetben mint fogyatékos valóság marad meg. Ilyen fogyatékoság, különösen az erős ellentétessége folytán nagyon sokat mondó

szűkebb értelmű rútság, kevésbé a csupán „halovány” *nem-szép*, mindamellett nagyon érdekes, mert a szellem kutatásra izgatja, a szépet tagadása révén erősen problematikussá teszi vagy pedig ellenkezőleg jobban kiemeli, beláthatóbbá teszi; ezen kívül a mindenre vágyó szellem számára a rútság még ezen felfedezett, tehát már *meg is bélyegzett* mivoltával, amely a szépség eltorzítását mutatja be, magában is értékes, mert a fogyatékos jellegek ismeretével gazdagítja. Innen van az egészséges szellem eleven érdeklődése még a rútság iránt is, hacsak nem egészen visszataszító, utálatos, úgy hogy az egészséges, teljes, tiszta és harmonikus érzelm visszariad tőle. Másrészt a művészileg kihívó rútságnak az a művészi előnye is van, hogy a szellemet visszahatásra és így a szépség erős alkotására ingerli.

Végül megjegyezhető, hogy az *erősen* rút sem jellegzetes, mert hiszen a jellegzetesség pozitív művészi vonás, hanem csak *feltűnően zilált vagy torz*; ennyiben a szépséggel élesebb ellentétben áll és „erősebb”, mint valamely egészében jelentéktelen, művészi nagyságra sem nem hivatott, sem nem törő mű fogyatékosága, vagy egy különben értékes mű lényegtelen fogyatékosága.

72. A *művészi tetszés*. Ha viszont a *műalkotás* eleget tesz valamennyi művészi elvnek, akkor *tetszik* a helyes irányú *érzelemnek*, ez a művet ill. okát, az alkotó érzelmét művészileg becsüli. Így az érzelm helyes, nem fogyatékos, művészietlen magatartását minden egyes műalkotással szemben a priori meghatározhatjuk, miután megtudtuk, hogy milyen körülmények között tetszik a mű: mert az elfogulatlan, mindenoldalú és teljesen kitisztult érzelemnek minden stílus tetszik, ha a művészi kategóriáknak megfelelően tökéletesen ki van alakítva. Ezt az apriorikus tudást azonban, amint láttuk, megelőzi a művészi kategóriáknak főleg analitikus feltárása.

A művészetpszichológiának egyik nagyon érdekes, centrális külön problémája annak a megvizsgálása, hogy az egyes művészi alapkategóriákkal milyen érzelmek vannak különösen szoros kapcsolatban: az általában fellépő

érzelmi meglelégedettségen,¹⁵ a hiánytalan, nem összeromboló, hanem produktív tevékenységben lévő érzelem pozitív módon hangsúlyozott, sőt bizonyos tekintetben örömjellegű állapotán kívül kimutathatók az egyes kategóriáknak megfelelő érzelmek. A tisztaságra tényleg egy tisztasági érzelem, a világosságra érzelmű világosság, a harmóniára harmónia, a szervességre tényleg szervesen hullámzó és tovaöördölő érzelem felel a felfogó lélek normális szervezete esetében; a jellegzetesség is neki megfelelő szimbolikusan pregnáns érzellemmel, a vonzóság megfelelő tetszéssel van kapcsolatban stb. Miután a kategóriák meghatározásánál és jellemzésénél ezeket az érzelmeket bizonyos tekintetben már bele kellett vonnunk a magyarázatba, hogy a kategóriák megragadását lehetővé tegyük, amelyek a magasabb rangokban egyenesen a saját-nemű érzelmét magát határozzák meg, itt most már eltekintünk az érzelmeknek, különösen a művészileg alapvető érzelmeknek ettől a fenomenológiájától és kidolgozását későbbi munkálatok számára hagyjuk.

73. *A műkritika.* A valódi műkritika sok modern műkritikus lágy, elvtelen, félénk tartózkodása ellenére is, akik ezt a puhaságot még hozzá „elvszerűen” gyakorolják, lényegileg az értékesnek és a fogyatékosnak a *szétválasztása* (κρίνειν = szétválaszt) a műalkotásokban, a művészi kategóriák alkalmazása a műalkotásokra. A meszeszetekintő, nagyszabású, klasszikus kritika különféle részekből áll: 1. a mű létrejövételének történeti megvilágításából és, ha szükséges, tárgyának rövid megmagyarázásából; ez az előkészítés; 2. a művészi kategóriáknak a műalkotásra való alkalmazásából, hogy szétválassza benne az értékest és az esetleges értéktelent; ez a szó legigazibb, leglényegesebb értelmében vett kritika; alapja az érzelem, főleg az ízlés és a tapintat, amelynek alapján azután a művészi értékítéletet is — részben már a teoretikus értelemmel is logikai-teoretikus

¹⁵ Ez legtágabb értelmében veendő, hogy pl. érzelmileg értékes feszültségi érzelmeket is magába foglalhasson.

módon — megfogalmazzuk; a már megfogalmazott ítélet mint ítélet megfelel az ítélet egyetemes természetének; 3. a műalkotás beható, teljes megmagyarázásából, a művészet és az egész élet fejlődésébe való beleállításából, kapcsolatban a jövőbe való tekintéssel a múlt, a jelen és az örök élet- és fejlődéselvek ismerete alapján. Így emelkedik a kritika specifikus művészetelméletté, kiegészíti a művészetfilozófiát a specifikus művészi határozmányok irányában és egyúttal művészileg jellemző és csak így valódi és telivérű, nem csupán filologizáló vagy hisztorizálva regisztráló művészettörténetet nyújt.¹⁶

Ennek megfelelően van a tettek világának és a tudománynak is specifikus ábrázolása, kritikája és történelme és a három egységes kapcsolatából kibontakozik az etikai specifikus életábrázolás, élettörténelem és életkritika; ez felöleli az egész kultúrát és történetet és különösen az élet magas és mély egységére, mindhárom életág tökéletes szeszöződésére és mindenekelőtt az osztatlanul egységes etikai vagy életjelenségekre van hivatva ügyelni. Igaz, hogy a teljes élet nem valami új sajátosság a három életágon, a gyakorlaton, elméleten és művészen felül; de mint kapcsolatuk, különösen azokban a jelenségekben, ahol mint osztatlan egységű kapcsolatuk nyilvánul meg, épen gazdag étellel való teljességében és a három életág változatos egymásbaszöződésében mégis valami új, eredeti a nélkül, hogy abban a *lényeges* értelemben volna újnak nevezhető, amint az alakulatnak mint a tartalom és a forma sajátos ill. sajátnemű *egységének* ebben az egység-jellegében *új*, harmadik sajátos ill. sajátnemű *jellege* van.

¹⁶ A részletekre vonatkozólag Császár Elemér: Az irodalmi kritika c. művének beható fejtegetéseire is utalunk.

HATODIK FEJEZET

A művészi felfogás

74. *Célkitűzés.* A művészet és a műalkotás általános természetének vizsgálata után most mindenekelőtt a művészet keletkezésével és lelki megjelenésével, azaz a műalkotások létrehozásával és megragadásával kívánunk foglalkozni. Mindkét kérdésnek sok lényeges lélektani vonatkozása van, a következő fejtegetésekbe tehát természetesen az eddiginél több lélektani, majd karakterológiai vizsgálódást és meggondolást is be kell vonnunk.

A természetes sorrend a mellett szólna, hogy előbb a művészt és alkotó tevékenységét és csak azután a művészi megragadást, felfogást vizsgáljuk. Mi mégis az ellenkező utat választjuk, hogy lassú emelkedéssel szállhassunk fel és léphessünk be a művészet legmagasabb régióiba, keletkezésének területére. Addig annyit mutatunk be a műmegragadásból, amennyi az eredeti művészi alkotó tevékenység behatóbb ismerete nélkül is érthető, érthetőnek kell lennie: mert hiszen a művészetet felfogják, élvezik és utánozzák és erre a felfogásra, élvezésre és utánzásra magukban reflektálnak azok is, akiknek nincs kiváló tehetségük, csak a minden szellemben bizonyos fokig meglévő képesség, művészi tevékenységre. Ha tehát ezek a műfelfogás, a műélvezés és a műutánzás természetét legalább bizonyos fokig megérthetik, ami pedig közvetlenül bizonyos és tapasztalatilag is minden esetben igazolható, akkor mi is előrebozsáthatjuk a műfelfogás vizsgálatát és azutánra hagyhatjuk az eredeti művészi alkotás tárgyalását; ez viszont, amennyiben még szükséges, amarra is majd teljesebb fényt derít, elmélyíti, megalapozza és kiegészíti.

75. *A művészi megragadás természete és tényezői.* Közismert tény, hogy a művészi alkotásokat különleges művészi jellegükkel felfogjuk, értékeljük, élvezzük. Ez a művészi felfogás sajátos szemmel néz. Nem olyan egyszerű módon vesz tudomást, mint a közönséges, mondhat-

nók érdektelen szemlélet, nem is a jóra, igazra, hasznosra, kellemesre tekint, mint az erkölcsi, elméleti, gyakorlati felfogás. Tekintete a szépre irányul: ezt keresi, ennek a szempontjából néz, lát és ítél.

A kérdés az, miféle felfogás, miféle lelki tevékenység ez a művészi nézés, látás és ítélés? Mi az a különleges természete, amiben más felfogástól eltér? Hogy ezt megismerhessük, legjobb lesz a művészi megragadást egy konkrét példán megvizsgálnunk.

Valamely festmény, például Böcklinnek *A holtak szigete* című képe előtt állok. Normális körülmények között mindjárt egy tárgyat, képet, tájat látok. Ha ezt elemezem, mindenekelőtt egy csomó színfolt tűnik szemembe; lehet, hogy nem is tájat, csak színfoltokat látok először: így van ez, ha pl. hirtelen megfordítva látom meg a képet. Nyilvánvaló, hogy ezek a színfoltok, a képről való színérzetek, még nem elegendők művészi élvezetéhez. Mert hiszen ilyen módon éppen fejetetejére állítva is jól szemlélhetném; a színfoltok helyzetváltozásában és ezzel megváltozott viszonyaiban nincs akkora különbség, hogy ez a művészi felfogásban lényeges különbséget vonna maga után, ha a művészi felfogás *csak a színfoltoktól* függene.

Kétségtelen tehát, hogy a színfoltok *helyzete és egy-máshoz való viszonya* maga is igen lényeges, mert az határozza meg a kép alakját, azaz bizonyos fontos alakulati mozzanatait: ezeket pedig szintén fel kell fognom, hogy csak meg is érthessem, felismerhessem a kép tárgyát, a rajta ábrázolt képzeleti tárgyat. Ezen kívül fel kell fognom a képen lévő dolgok formai mozzanatait, összefüggéseit, faji, nembeli, rendhatározmányait, tehát lehetőleg minden oldalról fel kell ismernem az ábrázolt tárgyat. Most már ezt egyszerű valóságában, hogy sziget, csónak, evező vagy álló emberi alak stb., ismerem.

Csak az a kérdés, vajjon ez a felismerés, amely legalább az adott bonyolult esetben elengedhetetlenül szükséges a festmény művészi megragadásához, elegendő-e egymagában? Nyilván nem. Ha az ábrázolt tárgyat csupán az előbbi általános meghatározás szerint, vagy pl. még be-

hatóbban, elméleti szemmel fogom fel, pl. a sziget fát botanikailag meghatározom, a csónak vízbiztonságát vizsgálom, a két alak ruházatát lehetőleg anyaga szempontjából próbálom megállapítani stb., sőt ha az egész képet tudományos szabatsósággal fogom fel, művésziileg még egyáltalában nem ragadtam meg. „A kép hidegen hagy”, — amint ezt némi germanizmussal, de találóan mondani szokás. Vagy még ha egyik fának a meghatározása, sőt akár egy botanikailag meghatározott fának a művésztől való sikerült ábrázolása, tűzbe hozott is, mégsem fogtam fel művészi szempontból a képet. Megismertem a festményben azt, ami valóban a *kép* ennek a szónak a szimbólum vizsgálatából tudott értelmében; esetleg elméleti jelentést is megismertem a műben: de nem fogtam fel művészi jelentését. Ezért művészi módon még nem is ragadtam meg.

Hogy ezt tegyem, más, azaz épen poétikus módon, kell iránta fogékonnyá válnom: *bele* kell magamat *éreznem* művészi, azaz lényegileg érzelmi jelentésébe, amelyet képmivolta kifejez. Tehát érzelmemnek meg kell előtte nyílnia, a képbe bele kell hatolnia. Csak akkor kezd a kép számomra élni, most nyer számomra művészi értelmet, művészi jelentőséget. És akkor kezdetét veszi érzelmi értékének, eszméje művészi jelentésének *kiérzése*, tehát művészi felfogása. Érzem csendes, komoly, halálnyugalmú hangulatát, azaz kiérzem belőle ilyen érzelem, ilyen hangulat hatását, kifejezését. Érzem a sziklatömbök, a ciprusok, a sötét evező férfi, a fehér alak, a tengerővezte szigetre való átkelés érzelmi értékét.

E kiérzés, a kép jelentésének megragadása közben, mind jobban belemélyedek, beleélem magamat a képbe, jobban megnyílok számára: és így még többet, jobban tudok belőle kiérezni. Ez addig mehet, amíg vagy a képben van még kiérezni való, vagy az én felfogó, átérző, átélő képességem elérte határát.

Amíg a kép felfogása alapján olyan érzelmeket élek át, amelyekhez hasonlók, vagy velük egyenlők a festmény ideájában mint hatásukban kifejeződnek, addig a képben objektivált érzelmi hatásokat érzem ki, ezzel pedig lénye-

gileg a tárgyat, ennek művészi lényegét és művészi értelmét fogom fel művészi módon. A művészi felfogás ezzel lényegileg megtörtént.

A műélvezet azonban rendesen még tovább hatol. Most már a képből kiérzett tárgyi adottságba, helyzetbe magamat is beleérzem egyéni érzelmeimmel, hangulataimmal, vágyaimmal; beleállítom magamat a kép világába és tovább fejlesztem ennek életét saját érzelmeimmel, a képben ábrázolt tárgyhöz hozzáfűzöm azzal összefüggő saját ideáimat, alakjaimat és gondolataimat, és teljesen birtokomba veszem az egészet. A művészileg felfogott képbe most már magamat alkotóan, művészileg továbbfejlesztően élem bele, magamat és érzelmeimet beleviszem a képbe és ebben már nemcsak a művésztől kifejezettet, hanem saját beleszótt tulajdonomat, énem tükrét is látom. Közösségbe lépek a képpel és magamban annak új fényben, új színekben csillogó, átalakított szubjektív és individuális továbbfejlesztését, nemcsak mását alkotom meg. A kép mását közvetetlen adottságában már szemlélet útján, művészi jelentésében az először említett beleérzést követő tiszta kiérzés alapján is megalkothatom. Ez a továbbfejlesztés, ez az átalakítás azonban már nemcsak utánaalkotás, hanem eredeti művészi alkotás is van már benne. A képet már nem csupán tudatom tartalmává teszi, mint az utánaalkotás, hanem bizonyos tekintetben eredeti eszmémé is, a művész és az én tulajdonommá.

Ezzel a művészi tárgy teljesen enyém, tulajdonom lett, annyira, hogy már át is alakítom, tovább megyek rajta. Ez új fajta, más beleérzés, és inkább beleélés, mint az, amely a kiérzést megelőzte és még a kiérzés folyamában is mélyült, egyúttal a kiérzést is elmélyítve: amaz a kiérzésnek, a művészi megragadás lényegének szolgáltatában áll, ez már tovább megy a megragadásnál és maga kezd újat alkotni.

Költői és zenei alkotások felfogása esetében egyes specifikus mozzanatok különbözhetnek a példánkban bemutatott Böcklin-kép felfogásától, pl. a költői vagy zenei mű időbeli természetének a szerepe folytán; a lényeges

mozzanatok azonban megegyeznek; ugyanúgy a kevésbbé bonyolult művészi tárgyak felfogásánál. Egy színfolt művészi felfogásának kevesebb előfeltétele van, de a pusztá érzékelés itt sem elegendő: szervesen és lényegileg hozzátartozik az érzelem „közeledése” a tárgyhoz, az első beleérzés, amelyet azután a színfolt érzelmi értékének kiérzése mint a tulajdonképeni művészi felfogás követ; végül pedig itt is a második beleérzés teszi a tárgyat az alany tulajdonává és adja meg példánk esetében is a színfolt további művészi értékesítésének lehetőségét.

Hogyan jött létre példánkban a művészi felfogás? Mindenekelőtt a művészi tárgy individuális mivoltát ismertük fel. Ez azonban még nem volt művészi felfogás, csak ennek előfeltétele. Hogy a kép kellő művészi hatást tehessen reánk, előbb hozzávetőleg tudnunk kell, mit ábrázol. Ez a tudás nagyon sok műalkotásnál a művészi hatás előfeltétele, de nem mindig szükséges; és többnyire nem is kell pontos elméleti tudásnak lennie, hogy a kellő művészi hatást lehetővé tegye. Ez a tudás közönséges valóságmegragadás, eszmefelfogás, amelyben a főmozzanat a megértés, az értelmi felfogás szokott lenni; így leginkább az elméleti felfogás körébe sorolható.

A tényleges művészi megragadás azzal a beleérzéssel indul meg, amely megnyitja érzelmünket a művészi tárgy érzelmi jelentésének felfogása számára. Ekkor énünk művészi tekintetben mintegy hozzálép a tárgyhoz, behatol abba, hogy művészileg felfogja. A művészi felfogás tehát ezzel az első beleérzésnek nevezett aktussal indul meg. Ez az első beleérzés azután még folytatódik a művészi megragadás közben is és annak mind nagyobb elmélyítését teszi lehetővé.

A művészi felfogás lényege a kiérzésben van. A kiérzés veszi tudomásul a műalkotás érzelmi jelentését, tehát ez fogja fel művészileg a műalkotást. Valóban kiérzésről beszélhetünk itt: mert valamit, ami a műben van, kiveszünk belőle, még pedig érzelmi úton. Ezért nevezhetjük leginkább kiérzésnek a művészi felfogás lényeges aktusát.

A kiérvzés alapja magától érthetően az érzelem, még pedig az a körülmény, hogy az alkotó érzelem a művészi tárgyat mint saját és sajátnemű érzelmi hatását hozza létre és reányomja saját kifejezését, színét, képmását; az érzelemnek ezt a kifejező képét azután az átvevő, tapasztaló érzelem a művészi tárgyban, ezt utánaalkotva, megérzi és mintegy belőle kiérzi: így utánaéli az eredeti alkotó érzelmet, még pedig ennek reflexív, önalakító jellegét is. Így tehát teljesen indokolt, ha a művészi tárgy hangulatáról beszélünk, mert ez a mozzanat valóban nem más, mint a passzív, tárgyasított hangulat, az alkotó oknak, az alany aktív hangulatának hatása.

Természetes, hogy a különféle alanyok különféle mozzanatokat éreznek ki a műalkotásból, de hogy ezek a mozzanatok nem szubjektívek és relatívak, hanem a tárgyban meg vannak határozva, az kitűnik abból, hogy önmagunkat is visszatartjuk, másokat is óvunk a képben nem lévő, szorosan beléje nem tartozó mozzanatok fölösleges bevitelétől, mikor azt mindenekelőtt a maga tisztaságában kívánjuk művészileg felfogni; ezért *kritizálhatjuk* azt, vajjon helyesen vagy helytelenül fogják-e fel a műalkotást. Az elfogulatlan tudat számára természetes a *műalkotásban realisan adott művészi jelleg* kiérvzése. Természetes viszont az is, hogy gazdagabb műalkotásban több, szegényben kevesebb a kiérezhető mozzanat, valamint az is, hogy a példánkban bemutatott második beleérvzés a gazdagabb műalkotásban több kiindulópontot talál továbbalkotó tevékenységének, mint a szegényebb műben. Ezzel szemben az első beleérvzés a gazdagabb műalkotásnál rendesen nehezebben jön létre, mert ez nehezebben felfogható, az érzelemtől is nehezebben megragadható, bonyolultabb és így egész lényegében nehezebben megközelíthető.

A kiérvzéssel, tudjuk, még egy ideig együtt jár az azt először megelőző és általában lehetővé tevő első beleérvzés. Amikor azután a kiérvzés a tárgyat eléggé megragadta, — erős művészi természeteknél már előbb is — az első beleérvzés elmarad és helyét nemsokára új beleérvzés foglalja el: ez az, amelyet második beleérvzésnek

neveztünk. Itt érzi bele igazában az alany *önmagát* a tárgyba, annak mintegy szereplőjévé, de csakhamar továbbalkotójává is válik.

Ez a magunk beleérzése az alanynak sokszor legszorosabb egyesülése a művészi tárggyal, de már egyúttal át is alakítja azt, tehát már nem tiszta művészi felfogás, hanem ezen túl van: ez teszi a művet az alany teljes tulajdonává, amellyel az alany szuverén módon rendelkezni kezd. Amint mondtuk, rendelkezése mindjárt saját egyéni kedve szerint való átalakítás: ez az átalakítás lehet megfelelő és meg nem felelő, az alanyhoz közelítheti a tárgyat, de egyszersmind a képet művészi jelentésében és értékében el is torzíthatja; azon kívül jobban alkalmazkodhatik a tárgytól megadott keretekhez vagy ezeket szétvetve az eredeti alkotást nagyon átalakíthatja. E mellett az erősebb átalakítás egyáltalában nem mindig erősebb eltorzítás: gondoljunk csak azokra az esetekre, amelyekben nagy művész alapvetően átalakítja a művészileg adott vagy már fel is dolgozott tárgyat, mint pl. Goethe a régibb Faust-költészet alkotásait, vagy Shakespeare a legkülönfélébb novellákat vagy pedig a nagy renaissance-művészek a korai renaissance kezdetleges festményeit. Sokszor viszont kis átalakítás, pl. a lángész nagyszabású és nagyvonalú művének kisebb méretekhez való átszabása, kicsinyes és gyöngé utánzatot, a művészi nagyságot megrontó epígonmunkát eredményezhet.

A második beleérzés szubjektív és individuális átalakító tevékenysége tehát a művészi tárgy teljes birtokbavételét jelenti és e tárgy erősebb lelki hatásának a jele; kiindulópontja eredeti művészi tevékenységnek, amely már arra is alkalmas, hogy átvezessen minket a műalkotás tevékenységére. De épen ez utóbbi körülmény miatt ezt a második beleérzést a műalkotás *művészi értékelésekor* ki kell kapcsolnunk, mert hiszen átalakítja, megváltoztatja az adott művet, s ha ezt a változtatást nem ismerjük és el nem ismerjük, egyenesen meghamisítja.

Ilyen átalakítás szerepelhet a kritikában is annak mértékéül, hogy milyennek kellene az illető műnek lennie,

de maga az *átalakított* mű nem lehet az eredeti mű megítélésének alapja abban az értelemben, hogy az átalakított tárgyat, tehát részben a mi művünket bíráljuk és mégis az eredeti műalkotást véljük megbírálni. Ez a szubjektivisztikus, meg nem értő kritika sajnos gyakoribb mint hinnők és a műalkotást valódi értékénél magasabbra is, alacsonyabba is kívánhatja helyezni.

A művészi tapasztalás harmadik mozzanata, a másodlagos beleérzés, tehát már az alanynak a felfogott művel szemben való intimitását, azzal való további foglalkozását jelenti, nem pedig művészi felfogását; ez a mozzanat azonban a felfogás termékenységeinek a feltétele, mert nem más, mint a mű továbbfejlesztő, erjesztő szerepe a felfogó alany saját továbbalakító, újatalkotó tevékenységében, amelyet megindít.

76. *A művészi értékelés.* A művészi értékelés a kiérzéssel jár együtt, ha helyesen alkalmazzuk. Feltétele a műalkotás egyéni mivoltának és érzelmi jelentésének megragadása, lényege pedig az, hogy az individualitásában, azaz képmivoltában, és érzelmi jelentésével felfogott műalkotást az érzelem és a szintén *érzelmi* ítélőképesség, az ízlés, a művészi kategóriák szerint megítéli. Nem szükséges, hogy a művészi kategóriákat elméletileg is tudatosítsa magában az ítélő alany, ezeket a lényegileg alakulati határozmányokat főleg érezni kell: a művészi értékelés lényegében mindig érzelmi állásfoglalás és ítélet, a műalkotás és a művészi kategóriák irracionális „összeérzése”, *nem* logikai, azaz *elméleti* értékelés. A művészi értékelést, azaz tetszést vagy nemtetszést kifejező érzelem vagy ízlésítélet azután bizonyos fokig elméletileg is megtámogatható és kifejezhető, lényegében azonban mindig az érzelmen alapul, amint az érzelem fedezi fel, ragadja meg magukat a később elméletileg kifejezhető művészi kategóriákat is.

A művészi értékelés tehát nem alapul logikai ítéleten: ez már csupán értelmi fogalmazása lehet egy előbb más módon kimondott, nem teorétikus, sőt legbelsőbb lényegében nem is logikai, nem sajátosan formai „ítéletnek”.

Azt a belátást, hogy valami szép, az értelem útján sohasem szerezhethjük: formai-rationális módon megtámogathatjuk ugyan, de ilyen módon eredetileg sohasem nyerhetjük és legbelsőbb lényegében meg nem alapozhatjuk. A szép tetszik és ez az abszolutisztikus és objektivisztikus értékelés igényével fellépő tetszés, amint láttuk, nem más, mint érzelmünk rezonanciája, együttrezgése, beleegyező állásfoglalása a művészi dolog szellemi tartalmával és főleg az abban foglalt szépséggel szemben, amely nem más, mint az érzelmi hatás érzelmi hangsúlya, jelentése és kifejezése. Csak ha már ez a tetszés, az érzelemnek ez az állásfoglalása fennáll, kapcsolunk hozzá gyakran és amennyire lehet, logikai-rationális, még pedig teorétikus ítéletet, amelyet mint teorétikus ítéletet természetesen formailag is megalapozunk; az ebben foglalt, kifejezett gondolati tartalom azonban lényegileg az érzelem állásfoglalásán alapul és tisztán értelmi úton sem be nem látható, sem be nem bizonyítható. Hogy a benne foglalt értékelő ítéletet más is alaposnak láthassa be és magáévá tehesse, ahhoz szükséges, hogy a másokban is hasonló érzelem fakadjon. Az elítélő, negatív művészi értékelésnél a helyzet teljesen hasonló.

Minden művészi értékelés, legyen az melegebb vagy hűvösebb, inkább szubjektíve is állást foglaló avagy hűvösen kritizáló, felteszi az első beleérzést, mivel a művészi jelentés, az érzelmi kifejezés kiérzésén alapul; a második beleérzés azonban már nem fontos számára, legfeljebb annyi jelentőséggel bír, hogy a továbbalkotásra képes egyén rendesen jobban ítél: másrészt viszont, amint már említettük, ez a továbbalkotás a kellelénél előbb is felléphet és ekkor megzavarja az értékelés objektivitását.

A művészi élmény tehát túlnyomóan és lényegileg mindig az érzelemben jön létre, még képzőművészeti alkotás szemléletének és költői mű megragadásának esetében is, legtisztábban azonban a zenei felfogásban. Természetes, hogy a megértés, sőt az akarat beleegyezése is többé-kevésbé közreműködik a teljes értékelésnél, élvezésnél, utánaalkotásnál; különösen a képzőművészet és a költészet bo-

nyolult alkotásainál a megértés sokszor alapja a művészi értékelés lehetőségének, de nem meghatározó alapja és forrása a művészi értékelésnek magának. Ez mindig az érzelemben és az érzélem alapján jön létre. Azután, amennyire lehetséges, rendszerint fogalmi úton fejezzük ki, de még a bonyolult műalkotásnál is sokszor előfordul, hogy nem kell neki értelmi jelentést adnunk azért, hogy művészileg élvezhessük és értékelhessük, hanem csak átérznünk és átérzve mintegy utánaalkotnunk kell: az ilyen utánaalkotás elegendő volta különösen bonyolult zenei műveknél tűnik ki, amelyek még abban az esetben is, hogy például fogalmi jelentéseket volnának hivatva kifejezni, igazában csak érzelmeket, sokszor persze olyan érzelmeket fejeznek ki, amelyek legbensőbb kapcsolatban vannak a zeneileg kifejezni kívánt fogalmak elgondolásával, illetőleg a kifejezni vágyott tárgyakra való célzással; és így ezeket a műveket utánaérzés nélkül egyáltalában nem ragadhatjuk meg, pusztá átérzéssel azonban legalább megközelíthetjük, ha nem is foghatjuk fel teljesen őket. Felgőgő elvük és okuk tehát az érzélem.

77. *Alany és tárgy egybeolvadása a művészi élményben.* Sokszor halljuk hangoztatni az alanynak a tárggyal való egybeolvadását, egyesülését, összefolyását a művészi élményben. Ez az egybeolvadás, egyesülés szintén főleg az érzélem sajátossága. Mondhatjuk azt, hogy az akarat átadja, odaadja magát a tettnek, hogy az értelem belemerül, belevész a gondolatba: de egybeolvadni, egyesülni csak az érzélem tud tárgyával, a műalkotással, midőn ezt úgyszólván körülveszi, majd magába foglalja, de viszont önmagát is abba foglalja. Legjobban a zenei élvezésnél, tehát a legtisztább érzelmi hangsúlyú, a legtisztább érzelmi kifejezésű műfaj élvezésénél figyelhetjük meg ezt a jelenséget: erősen megragadó zenei mű mintegy beleránt árjába és magával sodor, úgyszólván „úszunk” benne és vele, érzelmi tevékenységünk, és különösen a reflexív is, tohavullámzik a hangokkal, velük szorosan összefonódva és egyesülve. Igaz, hogy ez a tárgyra való korlátozódás részben csak az emberi tudatban van meg ennek korlátozott-

sága, anyaghoz kötöttsége miatt, mind az akaratnál, mind az értelemnél és az érzelemnél, az erős, szuverén tiszta szellem viszont mindig megőriz egy bizonyos distanciát, magasságot minden tárgy fölött; kétségtelen azonban az is, hogy egy tudattárgy valódi „átéléséhez” szükséges az az odaadás, amely egyedül tudja a tárgyat az alanyhoz felemelni; szükséges, hogy komolyan vegyük a tárgyat és belemélyedjünk abba: és ez az odaadás a különféle lelki erőknél más és más és az akaratnál legjobban odaadásnak, az értelemnél talán belemerülésnek, az érzelemnél egybeolvadásnak nevezhető, a nélkül, hogy akármelyik is érintené az alanynak rangbeli felsőbbbségét a tárgy fölött, végtelen értéktávolságát attól.

78. *Az esztétikai beleérzés elmélete.* Itt van helyén, hogy egy a művészi felfogással kapcsolatos, ismert modern tanítással is foglalkozzunk. Az újabb lélektan kidolgozni iparkodott a művészi felfogás és becslés alaptényezőit, s e közben mindinkább előtérbe nyomult az úgynevezett beleérzés-elmélet (Einfühlungstheorie). Ezt azután a művészi objektivizmus hívei megtámadták és joggal foglaltak állást az elmélet szubjektivisztikus jellege ellen; az érzelem szerepét a művészi felfogásban azonban már nem tudták jogosan és hitelt érdemlő módon kétségbe vonni.

Van-e beleérzés, azaz az alanynak a tárgyba történő beleérzése? Bocsássuk mindenekelőtt előre, hogy beleérzésről csakis tárgyi felfogás esetében lehet szó. Az alanynak művészi önfelfogása itt nem kerülhet szóba, mert ennél az alany reflektáló módon önmagában érez és *van* és ezért nem kell magát sajátmagába *beleéreznie*, sőt ezt meg sem tudja tenni. Az alanynak a tárgyba való beleérzése, amint tudjuk, tényleg megvan és pedig kétféle. Az első beleérzés az alanynak a tárgyhoz való közeledésének a szerepét játssza, a második beleérzés pedig a teljes birtokbavételét, a tárgynak az alanytól való szubjektív-individuális életrekelését és továbbalakítását.

A művészi felfogás lényege azonban a kiérzésben van. Ezt a beleérzés-elmélet szubjektivisztikus színezete miatt kell hangsúlyoznunk. Ha t. i. beleérzésen az alanynak a

műalkotás előtt való érzelmi megnyílását értjük, akkor a művészi megragadásban meglévő és igazolható tényezőt helyesen látunk: ez azonban csak kiindulása a művészi megragadásnak, de nem lényege. Ha viszont a második beleérzést, az alanynak a művet átható és továbbszövő tevékenységét értjük a beleérzésen, ezt már nem tarthatjuk sem a művészi megragadást megindító, sem azt kimerítő, csupán azt kísérő, de lényegileg már utána lévő tényezőnek. Röviden megmondva, nem értelmezhetjük a beleérzést úgy, hogy az alany önmagát viszi bele a művészi tárgyba és saját érzelmeinek, lelki állapotainak abba való vetítésével látja azt szépnek, poétikusnak, és élvezi azt: mert a művészi jelleget, sőt az érzelmi jelentést nem a megragadó alany viszi bele a műalkotásba, hanem az már adva van abban és a felfogó alany éppen *kiérzi* belőle. Ilyen értelemben tehát, ha a művészi felfogás lényegét keressük, a beleérzés-elméletet kiérzés-elmélettel kell helyettesítenünk. Hogy a beleérzésnek van pozitív jelentősége is a művészi felfogással kapcsolatban, és hogy az mi, azt az előbbiekben eléggé vázoltuk.

Felvethető az a kérdés is, miért nem használjuk a beleérzés helyett a beleélés szót? Főleg azért, hogy kifejezzük az érzelem alapvető, lényeges szerepét ennél az aktusnál, és hogy megőrizzük az elnevezésben is a kiérzéssel való kapcsolatot; ezt igazán nem nevezhetnők kiélésnek. Ha azonban valaki a beleélés kifejezést mégis alkalmazni kívánja, akkor ezzel a második beleérzést jelölhetjük, azt az első beleérzéstől így névleg is megkülönböztetve, mert a mindig kevésbé mély első beleérzésre a mélyebb behatolást jelentő beleélés nem illik, a második beleérzés jelölésére viszont elég jól megfelel.

79. *A művészi felfogás fajtái.* Végül néhány szót szólhatunk a művészi megragadás különféle módjairól ill. fajtáiról. Már a műalkotás tárgyi valóságának művészetelőtti felfogása alkalmat adhat magának a művészi felfogásnak is egy sajátos módjára. Ha minden beleérzés és kiérzés nélkül csupán a művészi tárgy konkrét mivoltát szemléljük, művészi felfogásáról még nem beszélhetünk. Ez a

szemlélés azonban a művészi tárgy utánaalkotásával, persze nem átérző utánzásával, hanem inkább csak *külső lemásolásával* kapcsolódhatik. Ez a műalkotást csupán külső „képében”, technikailag ragadja meg és tartósan birtokába venni iparkodik; elsősorban magára a műre, nem a műnek az alanyra gyakorolt lelki hatására vet súlyt az ilyen műutánzás, és ha az anyagban alkot, nemcsak az egy felfogó alany tudatában akarja megrögzíteni a művet, hanem többnyire a művészi tárgynak más alanyoktól való felfoghatóságát is szem előtt tartja, sőt törekszik erre.

Ez a külsőséges műutánzás rendesen hű és pontos, de többnyire hűvös, sokszor lélektelen, sőt hűség és pontosság mellett únott és kellemetlen érzelemtől kísért is lehet: jellemző reá, hogy az első beleérzésre nincs is szüksége, hanem pusztán technikailag lemásolja a művészi tárgy érzelmi jelentésének külső burkát, miközben az érzelmi jelentést a kifejező tényezőkkel jobban vagy rosszabbul átviszi, többnyire azonban mégis csak elhalaványítva átvoncsolja és nem elevenen, mintegy röptében átülteti. Tehát valódi kiérzés sem szerepel itt, csupán másolás, leírás. A második beleérzésnek sem kell semmiféle szerephez jutnia. A művészi tárgy érzelmi jelentése figyelmen kívül marad és az utánaalkotás ezt a jelentést csak annyira, amennyire ilyen módon lehet, közvetve fogja el, ejti mintegy a kifejező eszközök hálójába.

Művészi felfogásnak ezt a másolást csak annyiban nevezhetjük, hogy a mű érzelmi jelentését a mű valóságával implicite felfogja és így másokkal is közölheti: hogy azonban ez a felfogás magában még mennyire lélektelen, mennyire inkább csak elfogása, semmint felfogása a művészi jelentésnek, arra jellemző az a körülmény, hogy az ilyen utánaalkotás legjobb mestere a tökéletes fényképezőgép vagy gramfon stb.

A tulajdonképeni művészi felfogás az úgynevezett *műélvezésben* nyilvánul meg először. A műélvezésben is van utánaalkotás, hiszen minden fajta műélvezés csak az élvezett műnek a lélekben nem csekély mértékben való

utánaalkotásával lehetséges: csakhogy a szorosabb értelemben vett műélvezésnél a hangsúly nem a műalkotás utánzásán van, hanem az alanynak a műtől felkeltett érzelmein, egyáltalában lelki állapotain. A műélvezésben szereplő utánaalkotás tehát csak a tárgy megragadását célozza, amint ez a megragadás is eszköze a műélvezés igazi, végső céljának, az egy felfogó alany érzelmi gazdagodásának a műalkotáson.

A műélvezésnek mindenekelőtt szintén meg kell ismernie a műalkotás tárgyi mivoltát, mint művészi megragadásának előfeltételét; ennek a tárgyi megismerésnek azonban nem kell annyira pontosnak lenni, mint a másoló műutánzásnál. Lényeges különbségük azonban, hogy a műélvezésnek feltétlen szüksége van az első beleérzésre: mert csak ez adja meg az aktuális, tevékennyé vált fogékonyságot a művészi tárgy iránt.

Az első beleérzés azonban még nem műélvezés, legfeljebb saját művészileg fogékony hangulatunk, saját elevenné lett érzelmünk élvezése. Vannak egyének, akik a művészetben főleg csak alkalmat keresnek arra, hogy az attól felkeltett saját eleven érzelmüket élvezzék. A műélvezés lényegileg a kiérzésben van, ha ez „meleg”, azaz kapcsolatos az alany belső részvételével a kiérzett művészi vonások iránt, kapcsolatos az alany érzelmének valódi, teljesen átérzett, nem csak halványan, elképzelve érzett állásfoglalásával a művészi tárgy kiérzett érzelmi „képmásával” szemben. A főleg a kiérzést élvező egyének az igazi ájtatos hívei a művészetnek. A második beleérzés viszont újra és főleg önérvényesítést nyújt; az alany itt saját érzelmeit, illetőleg saját eredeti módon továbbcsözt művészi hatásait élvezi; a második beleérzést különösen élvező egyének különböznek a főleg az első beleérzést élvezőktől, művészileg produktívabbak ezeknél.

Jellemző a műélvezésre a tárggyal való együttérzés is, azaz érzelmi tartalmának, a benne lévő érzelmi képnek tárgyi átérzésével kapcsolatos és ahhoz hasonló szubjektív színezetű érzelmi állapota az alanynak: e nélkül az együttérzés nélkül, amely lényegileg érzelmi aktus és állapot, a

műélvezés teljes melege és közvetlensége hiányzik. Ez az együttérzés mindenekelőtt vidám, örvendező, együttörülés vidám érzelmi kifejezésű tárgyakkal, és komor, szomorú, együttlészenvedés komor érzelmi kifejezésűeknél. És mégis minden ilyen együttérzésnek, tehát az együttlészenvedésnek legmélyebb lényegében is van egy örömvonás, derűs vagy emelkedett, optimisztikus érzélem. Ennek meg is van az oka. Itt eltekintünk különleges okoktól, mint pl. a tragédiával kapcsolatban jelentkező felemelő érzélemtől, amelyet a tragikum lényegének vizsgálatakor veszünk majd szemügyre. Teljes általánosságban ennek a mindig örömjellegű vonásnak az oka az együttérző műélvezésben van, egyrészt a művészileg értékes, szép műalkotáson, valamint ennek utánaalkotásán érzett örömben, másrészt azonban az érzelmileg szintén mindig örömjellegű „érdek-telen“, azaz szellemi vagy testi *életérdek*kel közvetlenül össze nem függő szeretetben a művészileg értékes, tehát a legtágabb értelemben vett szép iránt.

A műélvezés is lehet bensőségesebb és külsőségesebb, az érzelmi reakció felületesebben inkább a külső eszközökre és kifejezési módokra, vagy mélyebben a művészi tárgy legbelsőbb jelentésére, legbelsőbb érzelmi képmására irányulhat: mert hiszen a műalkotás bizonyos értelemben még legkülsőségesebb eszközeiben is át van szöve az érzélemmel és ha teljesen ki van képezve, az érzelmi áthatottságnak ezen a legkülső területein is alkalmat ad még a kívülről könnyen és felületesen feléje forduló érzélemnek is némi reakcióra; a belülről, a jelentés átérzéséből felfakadó mély érzélemnek viszont megadja az érzelmi kifejezés legfinomabb átérzésének lehetőségét még a műalkotás magvától legtávolabb eső, külsőséges mozzanatokban is. Mert művét, ha művészileg teljes értékű, az érezve alkotó művész érzelmével egészen át- meg átszövi, a legmélyebb érzelmi jelentésből kifejlesztve alkotja.

Az inkább csak egyénileg átélő, de nem nagyon bíráló műélvezésnél magasabb fajtájú a kritikai műmegragadás: ebben a műélvezés jelentésfelfogása mellett a műalkotás művészi értékelése is döntő szóhoz jut, viszont a né-

mileg naiv műélvezés közvetetlen melege, a műalkotással való együttérzés nagyobb distanciáltságnak, az alanynak a művel szemben való önmérséklésének, mondhatnók szinte szuverén rezerváltságának ad helyet.

A műélvezésnél magasabb rendű a művészi utánaalkotásnak szellemibb, bensőséges, átérző fajtája is: mert ebben a műélvezésen kívül a mű alapos technikai ismerete és tartós utánaalkotásának technikai tudása is megvan. Ez az igazi *utánaalkotás*. Ennek előfeltétele mindezekelőtt intenzív első beleérzés. Az utánaalkotni vágyó alanynak először is teljes lelkével meg kell nyílni a tárgy előtt, teljesen és mélyen fogékonnyá kell válnia. Az utánaalkotás maga pedig igen mélyreható és mélyből felásó kiérzés alapján történik, ahol lehetőleg épen az érzelmi kép legbelsőbb magvát fogjuk fel legelőször a tárgyban, ennek művészi lényegét mint az érzelmi jelentés kifejezését „elevenen” megértjük és belülről kifelé utánaalkotva, „utánateremtve” hozzuk újra létre. Ez az utánaalkotás nem mindig hű és pontos, mivel itt már a teljes tevékenységre éledt lélek második beleérzése is működésbe lép; de melegebb, érzelemmel teltebb és ezért kifejezőbb, művészileg igazabb, azaz elevenebb érzésű, mint a másoló utánzás.

Ha ehhez az utánaalkotáshoz az értékelés erős képessége is járul, magasabb rendű a kritikai műmegragadásnál is. Ha pedig utánaalkotó jellegét mind jobban áthatja a második beleérzés továbbalakító ereje, akkor mind inkább önállósul és végül az eredeti módon teremtműalkotás természetét mutatja. Itt tehát már nem a műfel-fogással, hanem az eredeti művészi alkotással állunk szemben.

HETEDIK FEJEZET

A művész és alkotó tevékenysége

80. Az *álmművészek*. A művészi szellem és működése birodalmába lépve, talán a legváltozatosabb, a leggazdagabb élettartományba jutunk: nem lehet szándékunk ezt még csak alapvonásaiban is kimerítőleg feltárni, csupán fővonásaiban röviden vázoljuk a műalkotás tevékenységét; előtte azonban, egyúttal a művészi alkotás mélyebb megértése céljából, a művészi szellemnek általános alkatát és néhány feltűnőbb típusát kívánjuk bemutatni.

Az igazi művész jellegét úgy domboríthatjuk ki legjobban, ha előbb röviden azt vázoljuk, kik nem lényegileg és igazában művészi szellemek. A valódi, hamisítatlan cselekvő és elméleti szellemet, a tett és a tudomány emberét bemutatni itt nem lehet feladatunk;¹⁷ ezek természetszerűen elkülönülnek a művésztől és mélységesen tiszteletreméltó jellegükben egyrangúak vele. Vannak azonban egyének, akik művészek szeretnének, sőt akarnának lenni és alkalmilag talán azoknak is látszanak, valójában azonban csak álmművészek. Ilyenek mindenekelőtt a mindenhez, tehát a művészethez is könnyű, az élettel játszó és lényegileg mindent el is játszó, bár sokszor vidám könnyedségükben magukat győzteseknek érző minden-téren-dilettánsok, az „abszolút”, az „örök” dilettánsok, akik mindenhez konyítanak, de semmihez sem értenek, semmihez sem tudnak; gyakran egyformán meg vannak bennük az élet minden ágának vonásai, a nélkül, hogy csak egyet is komolyan ki tudnának fejleszteni; más esetekben egy vagy két élettartomány iránt való hajlam mutatkozik bennük, de mégsem tudnak semmit igazában birtokukba venni. Mert felette könnyűek mindenhez, mert alaktalanok és jellegtelenek, ami azután bizonyos jellemtelenséget is maga után von: hiszen a jellemnek is mindig van valami erős és értékes,

¹⁷ A cselekvő szellem természetére nézve l. A cselekvés elmélete c. tanulmányunk idevágó részeit.

bár egyáltalában nem mindig egyoldalúan kirívó alakja.

Idetartozik azután két főcsoport, amelyeknek egyikében az akaratszerű, másikában az értelemszerű beállítottság dominál. Az akaratszerű típus az, amely mindennek előtt és mindenkután művész *akar* lenni, par force akar — de nem tud. Tehát semmiképen sem számítandók ide azok az energikusan igyekvő szellemek, akik érzik magukban az erős művészi képességet és ezt minden külső és sokszor belső akadályt legyűrve, még erőszakkal is, törekvően és szorgalmasan győzelemre és érvényesülésre juttatják. De ide tartoznak azok a javíthatatlan ábrándvadászok, akik betegesen szentimentális és mégis érzésben vérszegény, belsőleg és külsőleg improduktív, örökké csak kíváno és tervező, sőt ígérő törekvéssel avagy erőszakos, műcsináló, de mindig művészietlen művet létrehozó akarrattal, pesszimista, de kiírthatatlan kétségbeeséssel avagy a filiszterségig naív optimizmussal szaladnak a műzsák kegye után, de ezt elnyerni sohasem tudják.

Az értelmi típusba a „teorétikus művészek” tartoznak, ezek a nagyon okos és bölcs és „magától érthetően nagy” művészek, akik azonban mégis soványak, szárazak, hidegek, legfeljebb tudósak és ha dilettánsok is tudományban és művészetben egyaránt, mégis mindig magukon viselnek egy teorétikus vonást, azok az emberek, akik azt *gondolják*, hogy művészek, és akik *kigondolnak* műalkotásokat, sőt ezeket esetleg le is írják vagy megépítik vagy kőbe vésik vagy megfestik. Ezekről a szélső típusoktól azután rengeteg átmenet van a valódi, teljes, erős művészi típushoz.

81. A *művész*. Az álművésszel szemben a művész forró és teli alakokkal, képekkel: hiszen benne friss erőben él képzelet és érzelm. Az első, amit észrevehetünk rajta, *nagy érzelmi érzékenysége*: ez nem más, mint gazdag és mozgékony érzelmének jele, amely nélkül sem alkotó, sem önalakító művész nem lehetséges. Második, kevésbbé lényeges vonása *szemléleti ereje*: minden képpé válik benne, eleven, többnyire érzéki, de mindig nagyon konkrét, valóságtól duzzadó képzetté, alakká vagy ala-

kok körévé, világává. Ez a tehetség a képzelet hatalma és ezzel adott feszültsége, amely objektiváló, teremtmény-művésznél, különösen pedig drámai és epikus művésznél — legyen az bár költő, zenész vagy képzőművész — fontos; kevésbé fontos a képzelet ereje egyes lírikus művészeknél és a reflexív módon önalakító művészi szellemeknél.

A művész gyakorlati gyengesége, gyámoltalansága közmondásos. A világi tetteknek sokszor nagyon is anyagi mezején a többnyire képzeleti világának ideális szférájában visszavonultan élő vagy a nagyvilágot képzeleti világának szempontjai szerint tekintő, a szerint átfestő művész nem otthonos. Amint az elméleti szellem a gyakorlatban többnyire ideológussá, „gondolatteremtővé” válik, úgy a művész fantasztává, képzeletvadásszá, képzeleti cselekvővé vagy nem is olyan rossz kifejezéssel képzelgővé. Még látszólag annyira túlzott gyakorlatiasságból származó vonások, mint a kapzsiság és fukarság, művészembereknek e gyakori hibái, éppen a gyakorlati életben való bizonytalanságra, gyöngeségre vezethetők vissza, amelyet az illető művész több-kevesebb tudatossággal érez vagy ismer. Gyakoribb azonban a könnyelműen tékozló művész, aki azt hiszi, hogy az anyagi javakkal is olyan pazarlón bánt, mint képzeleti világának kimeríthetetlen gazdagságával. Anyagi javainak bölcs kormányzója, a jó politikus stb. igen ritka a határozottan művészi természeteknél és akkor is, ha előfordul, arról tesz bizonyosságot, hogy az illető szellem nagy gyakorlati képességekkel is rendelkezik.

Magától érthető, hogy azok a kivételes nagyságú egyéniségek, akik minden téren erősek, nem sorolhatók az egyoldalú művészi természetek közé, ha életművüket esetleg főleg a művészet mezején alkották is meg: így a rendkívüli gyakorlati és elméleti éleslátással megáldott Shakespeare és a politikus és lángeszű kutató Goethe nem csak művészek. Drámaköltőknek különben is bizonyos tekintetben többoldalúaknak kell lenniök, mert másként nem lehetnek urai ennek az elevenségben leggazdagabb és legtöbboldalú műfajnak. Annyira mindenoldalúan tehet-

séges művész, mint Goethe, aki nemcsak egyike volt a legnagyobb lírikusoknak, hanem a dráma és az eposz terén is nagyszerűt alkotott, sőt mint rajzoló és festő is tehetséges volt, persze nem egyoldalúan korlátozott.

A legegyszerűbb művésztermészeteket leginkább a zenészek és a lírikusok között találjuk, ezzel szemben az eszméiben erősen egyoldalúan érzelmi jellegű építéset a vele kapcsolatos gyakorlati célok és technikájának sok elméleti ismeretet kívánó anyagi nehézségei miatt nagy praktikus és teorétikus követelményekkel lép fel mesterével szemben; az eszmei tartalmában gazdagabb festéset viszont elméletileg relatíve könnyű és — a freskófestéstől eltekintve — kényelmesebb technikájával sokkal inkább tűri meg az egyoldalúbb vagy később egyoldalúbbá váló, csendesen szemlélődő természetet.

A tudományhoz, ennek a világ vásári nyüzsgésétől kevésbé befolyásolt jellege folytán, közelebb áll a művész, mint a tettek világához, másrészt azonban szabadabb és erősebb aktivitású természetével a gyakorlat nagyobb rokonságban van, mint az erősen megkötött, exakt, szükségképi megismerés aktivitására beállított elmélet. Ezért a művész rendszerint önkényes, dolgát elsiető, nem exakt és bölcsen meggondolt *kutató és gondolkodó*, a tudományban is fantaszta, mint a cselekvésben, — természetesen ismét eltekintve a minden téren lángelméjű szellemektől. Mindamellettt úgy látszik, hogy az elmélet és a művészi alkotás számára egyaránt lehetséges és szükséges életnyugalom a művészi és a gondolkodó szellem kapcsolatát inkább segíti elő, ilyen kettős tehetséget inkább fejleszt ki, mint a művésznak és a tett szellemének kapcsolatát; az utóbbi esetben t. i. a cselekvő szellem kénytelen nyugtalansága a művésztől elrabolja az inspiráció és a nyugodt megérlelés lehetőségét vagy pedig a művész nyugalma elszakítja a cselekvőt a tettek világához fűző szálakat.

Az igazi és jelentős művész nagy erővel hisz hivatásában és műveinek értékében, még pedig többnyire nem azért, mert ő alkotta azokat, hanem azért, mert az abszo-

lút és mintaszerű szépség után, a platonai értelemben vett, belsőleg látott idea után alkothatta meg őket. Ez a hit, amíg megvan, nagy biztonságot és boldogságot ad a művésznek; de elvesztése feneketlen kétségbeesésbe taszíthatja. Maga a tiszta alakítás és alkotás, mint mindenféle kibontakozás és kibontakoztatás, gazdagodás, tehát Isten felé való fölemelkedés, a művész lelkét edzi és erősíti; ha eredményesen folyik, még nehéz fáradság mellett is nagy örömmel kapcsolatos, a beteljesedő vágyódás örömeivel; ezzel szemben a művész lelkének alkotásban még be nem teljesedő vágyódása a fájdalom, a szomorúság, bánatosság mozzanatát csak ritkán nem tartalmazza.

Igy érthető, hogy a természet szerint igen érzékeny művész életében nemcsak az élet, hanem az alkotás vívódásaival kapcsolatban is gyakoriak a nagy és ellentétes érzelmi kilengések, a szárnyaló remény és a lebukó csüggedés, a rajongás és az elernyedés állapotai; csak a szinte gyermekien szelid és derűs, nyugalmas művésztípus és a már szinte világleletti nagy, bölcs, lehiggadt művész mentes ezektől. És végül azt is megemlíthetjük, hogy természete szerint épen a művészi lélek hajlamos leginkább a szeretetnek és a gyűlöletnek, általában a legtöbb érzelmeknek *igen erős* átélésére, jobban, mint a gyakorlati vagy az elméleti szellem: ő éli közöttük a leginkább érzelmi életet és az ő élete önmagában tekintve is túlnyomóan érzelmi jellegű.

82. *Művésztípusok.* Ha a művészi természetben magában keresünk típusokat, akkor mindenekelőtt talán egy nagyon meszire kiható kettősség tűnhetik szemünkbe: ezt az impresszionista és az expresszionista típus nevével jelölhetjük meg. Amaz a művészi alkotást megindító sugallatot és ösztönzést környezetében keresi, úgyszólván műélvezőből nő műalkotóvá. Benne az első beleérzés mindig igen élénk és a kiérzés finom és tágkörű. Kiérzése alapján azután tovább alkot, képzezeit és érzelmeit a kiérzethez kapcsolja és tevékenysége a közönséges második beleérzéstől voltaképen csak annyiban különbözik, hogy ez a második beleérzés az impresszionista művésznél aránylag

nagyon erős és hogy a képeket, amelyeket saját egyénisége szerint alakít ki a vele eredetileg szembenálló valóságból, teljesen művésziileg kidolgozott képekké alkotja és — ha a nagyvilág számára dolgozó művész — az anyagban is objektiválja. Ezt a típust bizonyos fokig nőiesnek nevezhetjük, mert erősen receptív, a mellett rendesen igen érzékeny, az élet többi területén is.

Vele szemben áll a férfiasnak nevezhető, néha a művészi erőszakosságig éles és merev expresszionista típus. Ez rendesen sokkal kevésbé érzékeny, már azért is, mivel kevésbé receptív vagy legalább is a receptivitás, a magábamélyedés reá nézve sokkal kisebb jelentőségű és szerepű. Saját maga kezdettől fogva gazdag aktuális, átélt, nemcsak potenciális, felkelthető érzelmekben és többnyire még gazdagabb képzeletű; érzelme eredeti erővel és élénkséggel alkot és képzelete többnyire még elevenebb, sokszor egészen a túltengésig. Műélvezésre kevésbé alkalmas, rendesen erősen elfogult: esetleges „műélvezésnél” is az első beleérzést és a kiérzést rögtön elnyomja benne az erős második beleérzés, amely a még alig, vagy egyáltalában nem jól megragadott idegen művet rögtön átalakítja. Míg a minden érzékenysége mellett külsőleg rendszerint mégis nyugodtabb impresszionista melankóliára és szentimentális kedélyállapotokra hajlik, addig az expresszionista többnyire szangvinikus, forrongó és könnyen felforró természetű. Élénk alkotókedvét minden módon kifejezésre akarja juttatni, nemcsak érzelmei fakadnak rögtön képzeleti képekbe, hanem sokkal hevesebben és inkább is iparkodik szellemének alkotásait anyagba vésni, mindenkivel közölni, mint az impresszionista. Sokszor egyenesen valami tolakodó vonást is mutat; nem csak képzeletbeli alkotása, fantáziaképe, hanem még ennek anyagbavésése is erőszakos, éles, egyoldalú, individualisztikus, néha még groteszk is. Hatalmasan kifejtett akarat tevékenység jellemzi alkotását, nem egyszer egyenesen akarnokká válik, ekkor már képzelete természeteségének és érzelme mélységének rovására. Impresszionistából nő klasszikussá Hauptmann, az expresszioniz-

mus vonásait viszont feltűnően mutatja az egyik legújabb német költő, Fritz von Unruh, pl. Platz nevű drámai költeményében.

E között a két szélső típus között azután természetesen rengeteg átmenet van, egészen a kiegyensúlyozott középig, ahol a művész, hacsak nem nagyon nagy szellemű, igen egészséges és „derék”, de nem épen nagyon érdekes modorban alkotja meg a nagy világ berendezésének megfelelő, azt többé-kevésbé jelentős vonásokkal gazdagító műveit. Ámde a nagy klasszikust is e között a két típus között, helyesebben fölött kell keresnünk, mivel mindkettő vonásait magasabb egységben mutatja. Ez sokkal realiztikusabb az expresszionistánál és sokkal nagyobb teremőereje van, mint az impresszionistának. A világ hatásait keresi és befogadja, hogy lehetőleg a nagy világ értelmében és stílusában válaszoljon. Válasza mégis meglepő, mert nemcsak igaz a világ értelme szerint is, hanem a világba illő, sőt szükséges új oldalakat tár fel vagy alkot meg; így eredeti a legnagyobbyszerű módon. Nyitott szemmel, de mérhetetlenül gazdag szelleméből alkot; érzelmeinek egész tengeréből és alkotó érzelmének engedelmeskedő és erős, ezért sohasem is fenyegetett egyéniségében magát mérséklő és az örökérvényűnek ábrázolására törekvő képzeletéből világokat ad a világnak, olyan új világokat, amelyek mégis teljesen beillenek a nagy világba, ezt új oldalakkal egészítik ki vagy épen jellegzetes lényegét emelik ki világosan, egyszerűen és mégis konkrét elevenséggel. Ezt a nagyfokú impresszibilitást rendkívüli expresszív erővel egyesítő klasszikus jelleget látjuk Petőfinél.

Más, hasonló, de az imént vizsgált kettősséget nem fedő két művésztípust nyerünk az általában érzelmi jellegű művészelkezők körén belül a speciálisan is főleg az érzelmekre és a főleg a képzeletre támaszkodó típusokkal. Rendes körülmények között az első az impresszionistához, a második az expresszionistához áll közelebb, de amint mondtuk, ezekkel mégsem esik egybe. Mert van például erősen expresszionista lírikus, aki a túlnyomóan

érzelmi típusba tartozik, másrészt például erősen impreszionista és mégis a képzeleti típusba tartozó festő. Az inkább érzelmi típusú művésznek lehet igen erősen és eredeti módon termékeny, teremtő érzelmi természete, amely szétárad, nem receptív. És a túlnyomóan képzeleti típusú egyén úgynevezett támaszkodó természetű lehet, akinek ugyan élénk a fantáziája, de ez csak külső indításra, megtermékenyítésre kezd működni és annak alapján sző tovább.

A kiváltképen érzelmi típust az alkotási tevékenység és a mű nagy melegsége, de meglehetősen érzékietlen, szemléletlen természete jellemzi, úgyhogy ez a típus, ha erősen egyoldalú, legjobban önalakító művésznek, alkotó művész esetében pedig még leginkább lírikusnak felel meg, de nem drámaköltőnek, epikusnak, festőnek stb. A zenészek között is leginkább lírikus, azaz dalszerző lehet.

Ezzel szemben a másik típus szélső esetben egyenesen művészietlen, mert hiszen nem a képzelet, hanem az érzelem alapja a művészetnek. Ilyen egészen egyoldalú fantázia teljesen hideg és ezért nem művészi; valami furcsán fagyos és mégis tarkán játékos, mintegy művészi haláltánc-jellege van. Megközelíti ezt a végletet néha Flaubert. Ezt a hidegséget még a csupán túlnyomóan képzeleti típus műveiben is érezzük azoknak minden érzeki és kép gazdagsága mellett. Ez a típus leginkább festőnek és epikusnak való; építőművésznek, szobrásznak és drámaírónak, különösen azonban zenésznek és lírikusnak sokkal több érzésre, érzelmi melegre van szüksége. Amint mondtuk, drámaírónak, szobrásznak és építőművésznek is erre van szüksége: különben nem lelkesít minket a dráma, szobor, építészeti mű még érdekesen változatos jellege mellett sem, legfeljebb érdekel, de nem ragad meg, még kevésbé ragad el; mert hiányzik benne művészi hatásának, tehát művészi jellegének egyik lényeges mozzanata. Csak epikai műben és festményben pótolhatja a nagy, képekben gazdag fantázia az aránylag szegény, de sohasem az egészen hiányzó érzelmet.

A nagy klasszikus itt is újra az átmeneti típusok

közepében, ill. fölött található meg: érzelmének magától érthető nagyságán, azaz intenzitásán és mélységén, és képzeletének ugyanannyira természetes gazdagságán kívül jellemző rá fantáziájának erős fegyelmezettsége annak minden elevensége mellett; képzelete teljesen és szívesen, hajlékonyan és erőltetés nélkül való természetességgel és a mellett nagy teremtmő erővel engedelmeskedik az alkotó érzelmenek és finom tapintatának útmutatását követve biztosan szárnyal. Így jönnek létre a mintaszerű klasszikus alkotások, teli eleven szemléletességgel és élet-erős érzelmi melegséggel, magasztos szimbolikus jellegükben egyetemes jelentést élő, konkrét képpel egyesítve. Érzelem és képzelet csodálatos harmóniája jellemzi Goethe líráját.

A művészi szellemek egyik fontos és eredményes megkülönböztetését nyerjük, ha lényegében művészi jellegüknek az akarát, az értelem vagy újra, speciálisan az érzelem felé való polarizáltságát vizsgáljuk: így nyerjük a főleg drámai, epikai vagy lírai tehetségű természeteket. — A drámai, epikai és lírai természet összefüggését az akarattal, értelemmel és érzellemmel a műfajok kérdésénél bővebben megvizsgáljuk. — Ez a tehetség magának a szellem énjének a tulajdona, függetlenül attól, hogy a művész miféle műfajt művel. A képzőművészek között is megvan ez a három természet, még pedig rendszeren a szobrász a legdrámaibb, de nem feltétlenül; vannak drámai festők és építészek és epikai vagy lírai szobrászok. Sőt még a költők között is van drámai vagy epikai jellegű lírikus és ennek megfelelően drámai és epikai líra, epikai és lírai drámaíró és ilyen dráma stb. Csak az áll, hogy rendszerint a drámaíró a drámai szellem, és a dráma egyáltalában a legdrámaibb költői műfaj; így rendszerint az epikus az epikai szellem és az epika egyáltalában a legegikusabb költői műfaj stb. A képzőművészetekben és a zenében is megfelel egy-egy műfaj a drámának, az epikának és a lírának, amint majd meglátjuk: ez a műfaj azután mindig a leginkább drámai ill. epikai vagy lírai módon kezelhető és a benne dolgozó szellem rendszerint,

de nem mindig a drámai ill. epikai vagy lírai művészi természet.

Igy Michelangelo lényegében drámai és elsősorban szobrász; de még a festészetben is határozottan drámai és erősen plasztikus, bizonyos tekintetben a szobrászat felé közeledő módon fest. Byron drámaiban is, epikus költeményeiben is lényegileg lírai, Beethoven és Wagner lényegileg drámai. Vörösmartyban nagy lírai tehetség mellett igen erős a drámaiság, Petőfiből ez sokkal inkább hiányzik, ő elsősorban és legfőképen lírai tehetség epikájában is; Arany János viszont lényegileg epikai tehetség, bár értékes lírai és még inkább balladáiban megnyilvánuló drámai vonásai vannak. Ady lényegileg lírai tehetség és úgyszólván kizárólagosan lírikus. Festőink között Munkácsy és Benczur mutat erős drámai vonásokat, Lotz Károly erősen lírai természetű. Goethe nemcsak minden költői műfaj ura, hanem minden irányban tehetséges is, bár szemmeláthatólag leggyöngébb a drámai és legerősebb a lírai oldala.

Természetes, hogy minden művészen van valami mind a három oldalból, a különbségek csupán pólusok, amelyekhez ez vagy amaz közelebb áll: ezért két- vagy mindenoldalúnak csak az nevezhető, akiben két vagy mindhárom oldal csaknem egyenlően, de legalább is jól, jelentős módon ki van fejlődve.

Az itt megvizsgált művésztipusok tehát általában megfelelnek a később tárgyalásra kerülő műfajkülönbségeknek, de ezekkel mégsem kell egybeesniök és még kevésbbé szigorúan vannak meghatározva, mint a szintén csak polarizált, de mégis határozottabb műfajok. Megemlíthető még, hogy a lírai típus az előbb a képzeletivel szembeállított érzelmi típusnak sokban megfelel, de már másfajta ellentétei a lírai típus jelentésében itt és az érzelmiében előbb különbségeket is előidéznek.

További megkülönböztetés lehetősége rejlik a műfajokban, amelyeket a művész művel: mert először is a kifejezésre irányuló sajátos természete szerint már eredetileg hajlama van valamelyikre és ez a hajlam az illető

műfajok különbségének megfelelően a különféle művészek lelki különbségeire is mutat; másodszor pedig a műfaj kezelése, jellege és azzal adott technikája befolyással vannak a művész szellemére és ezt a posteriori alakítják. A muzsikus másképen akar, gondolkodik, érez, él, mint a képzőművész, nemcsak másképen lát és hall; és a költő lelke ismét más. A drámaíró egész szellemi alkátában és tevékenységében más, mint a lírikus vagy az epikus; a festő más, mint a szobrász stb. A több műfajban tevékeny művészek azután helyreállítják ezek között a különféle irányokban polarizált típusok között az átmenetet, ill. megalkotják szintéziseiket; áthidalásukat már megkezdik az egyes konkrét szellemekben, bár gyöngébb mértékben, de mégis csak mindig meglévő, típusuk alapvonásával ellentétes vonások.

A művészi természetek közötti megkülönböztetések egyik igen fontos alapját nyújtja az önalakító és a műalkotó szellem kettős jelensége. Amaz lényegileg és főként reflexív módon tevékeny, önmagát alakítja, emez elsősorban műveket alkot. Mindkét fajtánál megeshetik, hogy tevékenysége a másik pólus felé irányuló produktivitását közvetve előmozdítja vagy gátolja. Van lényegileg önalakító szellem, akiről azután önalakításának gyümölcse úgyszólván, sőt bizonyos fokig a szó szoros értelmében, természetesen, könnyen objektiválva lehull: ilyen természetű volt tudvalévően Goethe is. Van azután olyan önalakító természet is, amelynek önalakító tevékenysége minden műalkotást egyenesen elvág, meggátol, megöl, még az esetleg ilyen irányú hajlamot és tehetséget is elsorvasztja és elpusztítja. A renaissance néhány nagy alakja tartozik ide: Lionardo nem egy művének félbenmaradását is ez a természet okozta. Van viszont műalkotó szellem, aki az alkotással és a művel önmagát is rendkívüli módon kialakítja, de van olyan is, aki a folytonos alkotástól maga ellaposodik, mintegy gondozatlanná válik. Mindkét típusnak pozitív, azaz az ellentétes irányt előmozdító fajtája már az átmeneti típusok kezdeteit mutatja; az átmeneteket a kisebb, de itt is újra a legnagyobb szellemek is alkotják.

Általánosságban különben az állapítható meg, hogy normális természeteknél mindenfajta — gyakorlati, elméleti és művészi — reflexív, a lélekre magára irányuló tevékenység mélyíti, tehát előmozdítja a neki megfelelő objektíváló tevékenységet, de minden objektíváló tevékenység is annyiban jelentős a megfelelő reflexív tevékenység számára, hogy ez teljes gazdagságában csak amannak segítségével tud kibontakozni. A gondolkodó értelme a gazdag, messzeágazó gondolkodásban és tárgyi megismerésben élessé, világossá, erőssé válik és így alkalmasabb lesz az átható önmegismerésre, a cselekvő szellem akarata a cselekvésben biztosságot, határozottságot nyer és így önmeghatározó és önmagát érvényesítő ereje is nő, a művész szelleme az alkotásban finom, hajlékony, ügyes, gazdag lesz és ezzel megnyer minden szükséges képességet önmagának tökéletesen szép kialakítására, sőt részben már ezt a kialakítást is elvégzi. Csak az énnel elmélyedését, legmélyebb bensőségességre való kifejlődését nem szokta az objektíváló tevékenység elősegíteni, sőt sokszor gátolja; ezért különösen a tárgyilag tevékeny szellemnek ebben az irányban külön gyakorlandó reflexív tevékenység ajánlható. Másrészt minden fajtájú önfejlesztő számára igen tanácsos a megfelelő objektíváló, akárcsak felfogó és utánzó tevékenység, mert különben nem lesz elég gazdag és elég nagyszabású. Legjobb út a szellem teljes kifejlődéséhez a gazdag és minél értékesebb tárgyi, objektíváló tevékenység összekapcsolása a szellemi mélységre irányuló és ezt mind a saját, mind más teremtett szellem lelkiségében, legfőképpen azonban Istenben kereső és így önmagában elnyerő reflexív tevékenységgel.

Ha az alkotó munka módját vesszük tekintetbe, ennek segítségével ismét fontos különbségekre bukkanunk a művészek között. Itt van például a nyugodtan és a nyugtalanul dolgozó művészi típus kettős jelensége. Amaz nyugodtan tervez, ragadja és érleli meg az alapeszméket, nyugodtan komponál, fejezi be művét, nagy kedélyhullámzások nélkül; ezt kedélyének hullámai, érzelmeinek heves lendületei, sőt rengései az alkotó munka közben sok-

szor a megrendülésig rázzák, úgy hogy gyakran ettől a magamegrendülésétől, nem pedig az alkotó munka nehézségeitől, kimerül. Van művész, aki nyugtalanul tervez és nyugodtan „végez”, ismét más, — ez ritkább jelenség! — aki aránylag nyugodtan tervez és nyugtalanul végzi a kidolgozást. Rendszerint az érzelmi és az impresszionista típus a nyugodtabban és a képzeleti és az expresszionista típus a nyugtalanabbul alkotó: mert az érzelem szervezettebb és ezért egyensúlyozottabb, mint a rendszerint ideoda röpködő fantázia, és a benyomások továbbalakítása többnyire nyugodtabb a lélek belső életének természetesen impulzívabb objektiválásánál, kirobbanóbb kifejezésénél. Amint azonban már megjegyeztük, ezek a strukturális összefüggések korántsem minden esetben egyformák.

Második, az előbbihez hasonló, de azzal nem azonos kettős jelenség a szerves folytatólágossággal alkotó, művét a részek természetes sorrendje szerint elkészítő, másrészt a töredezetten alkotó, majd ezt, majd azt a részt megcsináló művészi típus. Csak többnyire, de nem mindig alkot a nyugodt típus folyékonyan és a nyugtalan töredezetten, tehát a két különbség nem azonos: nyugodt és töredezett (nem töredékes!), viszont nyugtalan és folytatólágos alkotás is lehetséges. A folytatólágosan alkotó itt is az érzelmi típushoz, a töredezetten dolgozó a képzeletihez áll rendszerint közelebb. További elvi jelentőségű mondanivaló erről a kettősségről nem igen van, a két alkotási módról, különösen amint a kompozícióban jelentkezik, úgyis még kell majd beszélnünk.

Ismét egy másik kettősség folyik a következetesen és az állhatatlanul dolgozó típusokból. Ezek az első két kettősségre megint csak hasonlítanak, de nem azonosak velük. Mert a következetesen dolgozó típuson azt értjük, amely műveit állhatatosan folytatja és befejezi, állhatatlan típuson pedig azt, amely alkotásait befejezésük előtt félbenhagyja és mindig újba kezd; ez a szeszélyes művéstípus. Világos ugyan, hogy legtöbbször a nyugtalanul és töredezetten dolgozó természetek az állhatatlanok; van-

nak azonban nyugodtan, sőt folytatólagosan dolgozó, csak nem eléggé kitartó és ezért állhatatlan, viszont még gyakrabban bár nyugtalanul és töredezetten, majd ezen, majd azon a részen dolgozó, de műviket kitartóan bevégző művészek. Rendszerint itt is az érzelmi típus a következetesen dolgozó és a képzeleti típus, különösen ennek a szeszélyes és dilettáns fantasztá-típus felé közeledő fajtája, az állhatatlan. Nem dilettáns, de viharzó belseje miatt állhatatlan, egyszersmind rendkívül mély és hevesen hullámzó érzelmei mellett mégis talán inkább a fantáziatípushoz, sőt talán bizonyos fokig majdnem a fantasztatípushoz — e szó legnemesebb értelmében — tartozik, amellet nyugtalanul és töredezetten dolgozik Michelangelo, akinek természete kitűnő példa a vázolt állhatatlan típusra, sőt annak összefüggésére több más, szintén bemutatott rokon típussal. Ezzel szemben a legtöbb epikus és epikai művész nyugodtan, lehetőleg szerves folyékonysággal és következetesen dolgozik; látszólag ugyanígy alkot a legtöbb ógörög művész, szobrász, építőművész és drámaköltő egyaránt. Ez a kiegyensúlyozottabb, tisztább érzelemszerűséggel tovafolyó nyugalom alighanem benne van az ógörögség lelkében, *főleg klasszikus virágkorában*: Aischylos és Sophokles nyugodtabbnak látszik, mint Euripides. Itt persze sokszor csak bizonytalan feltevésekre, műveik stílusából való visszakövetkeztetésre, költőknél műveikben előforduló alkalmi kijelentéseikre vagyunk utalva; ez utóbbiakkal szemben azonban, különösen ha drámában fordulnak elő, igen nagy óvatosság szükséges.

Nagyon érdekes kettősség a tudatosabban, azaz az emberi tudatban is, és a kevésbé tudatosan, azaz inkább vagy főleg közvetlenül a teljes tudatból dolgozó művészi típus. Amaz érthetőbb, de egyúttal prózaibb, inkább csak emberi, ez titokzatosabb, „divinatórikusabb”, azaz látnokibb, „démonikusabb”. A legtöbb esetben mégis mindkettő emberi, de az bizonyos, hogy az utóbbi tevékenysége rendesen frissebb, őseredetibb, művészebb, ha többnyire kevésbé kimért és csiszolt is az előbbinél. A

főkülönbség épen az, hogy az egyik lényegileg a teljes tudatban alkot és az ott eszmeileg megalkotott művet az emberi tudatba ennek szót érdemlő kritikája nélkül belevetíti és az alkotást azután úgy, ahogy belevetítette az emberi tudatba, de most már közvetetlenül, az emberi tudat különösebb hozzájárulása nélkül, anyagba önti; vagy pedig az emberi tudatot egészen kihagyva a teljes tudatban tisztán eszmeileg alkotott művet az anyagban utánaalkotja. Az emberi tudatnak itt többnyire csak ellenőrző és szabályozó szerepe van. A másik típus viszont csak a komplikáltabb műalkotás elemeit alkotja meg a teljes tudatban, összeszövésük azonban az emberi tudatban megy végbe, amely az egyes elemeket gondosan mérlegeli, megvizsgálja és azután alkotja meg belőlük a teljes művet. Ez a kettősség csak az emberekre érvényes, míg a többi típuskülönbség tisztára szellemi és így érvénnyel bírhat minden teremtetett szellemre.

Ehhez a két típushoz megjegyezzük, hogy emberi tudaton az ember lelki életében tudatos énnék és lelki jelenségeinek összességét értjük, a teljes tudat viszont az illető egyéni lélek egyéni, de az emberi tudatnál sokkal tágabb tiszta szellemi, az anyagtól független tudata, amelyben egyszerre tudatos minden az illető lélektől átélt lelki jelenség. Az emberi tudatban csak az tudatos a lélek valamennyi tudatjelenségéből, amivel megfelelő fiziológiai, agybeli folyamatok vannak kapcsolatban.¹⁸

További kettősséget találunk a reflektálva alkotó, azaz önmagát, az alkotási tevékenységet és a művet lehetőleg minden mozzanatában megfigyelő, másrészt a „naiv”, azaz az alkotás tiszta örömében ennek körülményeit nem nagyon néző típusban. Ez a kettősség az élet minden területén előfordul és már sok vizsgálat és fejtegetés tárgya volt. Az első fajta az inkább tudatosan, a második a kevésbé tudatosan dolgozó típushoz áll közelebb, de egymást sem nem fedik sem kölcsönösen fel nem teszik.

¹⁸ L. bővebben A teljes tudat, tudatvilágunk lelki alapja c. tanulmányunkban, Athenaeum 1930.

Végül még megemlítjük a konstruktív és az intuitív típus kettős jelenségét. Ezek megint összefüggenek a két előbbi típuskettősséggel, de korántsem esnek velük teljesen egybe: igaz, hogy az intuitívnek mutakozó típus lényegileg mindig a teljes tudatból alkot, de van a teljes tudatból alkotók között konstruktív módon, szerkesztve alkotó természetű művész is. Másrészt lehetnek az inkább tudatosan, az emberi tudatban is alkotók között olyanok, akik épen e miatt az emberi tudatban való alkotás miatt konstruktívnak látszanak, alapjukban, a teljes tudatban azonban mégis intuitív, meglátásokkal alkotó természetűek.

A konstruktív természet a műalkotást vagy legalább ennek nagyobb összefüggő részeit belső természetes rendben, zenei és költői műveknél például időrendben, költői műveknél logikai rendben is alkotja meg és az átmeneteket és áthidaló részeket közvetlenül a lényegesek után és fordítva, a fő- és mellékmozzanatokat egymásután folytatólagosan alakítja ki, esetleges részleges alkotáskor pedig a kapcsolatokat azután szigorúan szerves szerkezetben építi ki, szerkeszti meg. Ezzel szemben az intuitív típus előtt az egész műnek vagy ennek egy jelentős, viszonylag önálló részletének középpontja villan fel és ebből és e körül bontakozik ki a mű, sokszor további intuiciók segítségével is, de mindig az intuitív úton megragadott főmozzanatokra való tekintettel: még a kidolgozásnál a szükségesnek mutakozó összekötő átmeneti részeket is mindig az állandóan szem előtt tartott főmozzanat vagy főmozzanatok szerint stilizálva dolgozza ki a művész, a nélkül, hogy az ilyenféle megalkotásnak jobban kellene sikerülnie, mintha az lényegileg konstruktív módon a főmozzanatra való különös tekintet nélkül, lényegileg, sőt sokszor tisztán az organikus érzélem organizáló képessége alapján, az érzélemnek intuitív, képalkotó szempontból, de mégis biztos, mert érző szervessége alapján történik. A kidolgozás az intuitív típusnál is lehet folytatólagos, többnyire azonban töredezett. A konstruktív típus, amely inkább a mű szerves tagozottságára ügyel, rend-

szerint az érzelemhez közelebb álló kompozícióban, az intuitív típus, amely inkább a mű képének egységességét tartja szem előtt, többnyire a képzelethez közelebb álló koncepcióban erősebb.

Itt is természetesen az érzelmi típus a konstruktívabb, a képzeleti típus az intuitívabb típusú. Most tárgyalt tipuskettősségünk így az érzelmi és a képzeleti típus kettősségével ugyan szoros és lényeges kapcsolatban van, de attól bizonyos eltéréseket is mutat, nincs is annyira mélyen megalapozva; lényegileg kevésbé közvetlenül magára az alkotóra, hanem inkább az alkotásnak ugyan az alkotó természetéből folyó, de attól mégis különböző módjára és lényegére vonatkozik. A folytatólagosan és a szakadozottan alkotó típus kettősségéhez is közel áll kettősjelenségünk, de azokat sem fedi: mert a konstruktív típus alkothat töredezetten is, ha alkotási kedve változékony, ő azonban a mellett szervesen szerkesztve alkotó természetű; és az intuitív típus alkothat folytatólagosan, csak ezt mindig a középpontokra, a főmozzanatokra irányuló intuíciókkal és az összekötő részeket is ezek szerint stilizálva, teszi. A régebben megvizsgált kettősség az alkotásnak egy művön belül való egyenesvonalúságára és következetességére vonatkozik, a jelenleg tárgyalt kettősség azonban magának az alkotásnak legbensőbb módjára, inkább érzelmileg szervező és tagoló vagy inkább képalkotó jellegére irányul. Az eruptív módon teremtő és a „politikus”, „rendezve” alkotó, azaz lényegileg szervező, organizáló művésztipusok ellentétes jellegeivel is közeli rokonságban van kettősségünk.

83. *A műalkotás munkája.* Ezek után röviden a műalkotás munkájáról kívánunk szólni. A tiszta tárgyi művek, tehát nem a lélek, hanem a szó rendes értelmében vett műalkotások az anyagtól eltekintve, — amelybe esetleg bele vannak szöve, vésvé — mindig ideák e szónak a metafizikai alapvetésben vázolt értelmében. Ezeknek a megalkotásánál rendszerint, sőt majdnem mindig egy középponti ideának intuitív megragadása, létrehozása a kezdet, az őskonceptió. Ez az idea létrejöhet idegen mű-

vészi vagy nem művészi tárgyak felfogásával kapcsolatban vagy minden ilyen tapasztalás nélkül, és feltűnésekor lehet még egészen szegény, de már gazdag és tartalmas is. Ez a gazdagság azonban nemcsak mint aktuális, meglévő, hanem mint potenciális, mint az idea termékenysége, kiindulópontokban való gazdagsága, sem feltétlenül szükséges ahhoz, hogy gazdag műalkotás legyen belőle kifejleszthető: mert az alkotó szellem szegényes idea-magból is gazdag művet alakíthat ki, az ideát elmélyítheti, gazdagíthatja és egész világgá fejlesztheti ki.

Ha megvan az alapeszme, akkor megkezdődik az alapvonások kibontakoztatása, kifejlesztése, az idea művészi kialakítása, a koncepció második része. Az alapeszmében vagy az alapeszme körül megindul a kibontakozás, természetesen az alkotó szellem tevékenységéből. Ez a kibontakozás lehet nyugodtan tovafolyó, de szípkázó is, szinte az ismert karácsonyi csillagszóró tűzéhez hasonló. E közben sokat csak próbaképen alkot meg a művész, azután újra elutasítja magától, megváltoztatja, továbbalakítja, amíg végül legalább alapvonásaiban megvan a mű bonyolult eszméje. Ez minden műfajban így van és legvilágosabb nyomait az építőművészek, szobrászok és festők vázlataiban találjuk.

A koncepció nagyobb veszély nélkül elmaradhat, vagyis a végleges kidolgozással, a végleges megalkotással, a kompozícióval egyszerre jöhet létre kisebb zenei művekben, különösen a zenei dalban, és néha a lírai költészetben, mivel ezekben a műfajokban egészen túlnyomóan az érzelem a vezető szerep; ez itt legtisztábban saját tovafolyása szerint alkothat, a nélkül, hogy minden esetben nagy képzeleti tevékenységre szorulna rá vagy nagy anyagi nehézségekkel kellene megküzdenie. Más esetekben nagyon veszedelmes az eredeti külön koncepció elhagyása, mert a mű egységes értelmét veszélyezteti. Viszont a koncepcióalkotta alapeszme kialakultsága, a mű elképzelése a tulajdonképeni kompozíció előtt, igen különböző teljességű lehet. Ez rendszerint a művész egyéniségétől függ: van, aki mindig vagy esetenként jobban rábizza

magát a kompozíció folyamán megnyilatkozó teremtő erejére, más művész vagy ugyanaz a művész más esetekben kevésbé jár el így. Objektíve csak az anyagba való átvitel nagy nehézsége az a mozzanat, amely a mű eszmei képének pontos, majdnem teljes kidolgozását teszi ajánlatossá, sőt alkalomadtán feltétlenül megkívánja; ez az eset voltaképpen csak az építészetben fordulhat elő.

Ha a mű, mely még anyagba szöve is lényegében mindig idea, alapvonásaiban még van alkotva, kezdetét veszi végleges kidolgozása, az úgynevezett kompozíció. Itt a művész egyénisége és a műfajok, sőt a stílusok sajátossága szerint a legváltozatosabb különbségek vannak. Némelyik művész a részleteket egészen rábízza a kompozíciós folyamat szerencsés, termékeny óráira és pillanataira és előre csak a mű legtágabb kereteit, legfőbb vonásait határozza meg; a kompozíciónál pedig rábízza magát a teljes tudat tevékenységére, „inspiráció” alapján, azaz épen a teljes tudat tevékenységével alkot és az emberi tudatban legfeljebb a tapintat és az ízlés segítségével ellenőrzi és szabályozza az alkotás menetét. A tapintat ill. az ízlés, az érzelemnek ez a sajátos „értelme”, „esze”, a voltaképeni műkritikus mind az alkotó művészből, mind a műfelfogóban: munkában van már a koncepciókor, de legfáradhatatlanabb, legélénkebb, a mű művészi jellegének veszélyeztetése nélkül nem szüneteltethető tevékenységét épen a mű végleges kidolgozásánál fejt ki. Természetes, hogy ezenkívül tevékeny az önalakításnál, a műélvezésnél és az átélés, átérzés alapján létrejövő műutánzásnál is, de nincs szerepe a tisztán technikailag másoló műutánzásban. Míg az egyik művész, amint említettük, az „inspirációban” bízva dolgozik, addig a másik részletesen kidolgozott koncepció alapján alkot és a kompozíciónál mindenekelőtt a kivitelre kerülő résznek minden lehetséges elemét összegyűjti az emberi tudatban, sőt ennek támogatására papirosra vagy vásznon, azután az emberi tudat tevékenységével kiválasztja a legalkalmasabb elemeket és belőlük megalkotja művét.

Igen fontos különbsége a kompozíciónak, hogy min-

dig következetesen továbbhalad-e vagy pedig mozaikszerű módon, összerakással épít. Az a művész, aki az első mozzanattól az utolsóig szervesen továbbszöve iparkodik alkotni, sokkal biztosabban és jobban őrizheti meg a mű szervességét és egységességét, de nem választhatja ki minden rész számára az annak legjobban megfelelő hangulat idejét és sokszor kénytelen valamit feláldozni egyes részek legnagyobb frissességéből és elevenségéből. Ezzel szemben a mozaikszerűen alkotó minden művészileg termékeny órában azt a részt alkothatja meg, amelyhez akkori hangulata legjobban illik, és így ragyogó, rendkívül friss és hatásos részeket nyer, ezt az előnyt azonban sokszor egyenesen a lehetetlenséggel fizeti meg, hogy az eljárásából folyóan sokkal eltérőbb, heterogénebb, mert különböző specifikus sajátosságainak megfelelőbben megalkotott részeket teljesen egységesen és szervesen kapcsolhassa össze. Ez a különbség leginkább drámai és epikai költőknél, nagy zenei vagy építészeti alkotásokban, továbbá például egész termek belsejét beborító nagy és eszmei összefüggésben álló festményeknél figyelhető meg, ahol a kompozíciónak ez a különbözősége leginkább fordulhat elő lényeges módon, azaz erősen és ezért jelentősen.

A kompozícióban, a kivitelben már fontos és szükséges valamennyi művészi alapkategória szemmel tartása, mivel ezeknek érvényessége természetesen kiterjed a mű minden mozzanatára egészen a kifejezési eszközök, a technika, a stílus teljes szervezetéig, úgyszólván a legapróbb vonásokig; ha az alapeszmét meghatároztuk, vagy, ha ez még szabad választást engedne stílus és eszközök tekintetében, ezeknek kiválasztása után a részletek jellege a szervesség, összhang stb. kategóriák alapján már előre el van döntve.

Mivel ezekkel a határozmányokkal még sokat kell majd foglalkoznunk, továbbá a műalkotás mesterségét magát úgysem akarjuk, de nem is tudjuk megtanítani, de még az egyéni részletekre is kiterjedő tudományos vázolását sem kísérelhetjük itt meg mérhetetlen változatossága

miatt, — ez a speciális és individuális művészetpszichológia és művészettörténelem dolga — megelégszünk az eddig tett elvi megjegyzésekkel és csak azt említjük még meg, hogy a legkoncentráltabb, a „legélesebb” alkotási tevékenységet a drámaírónak kell kifejtienie akkor, amikor alakjait alkotja meg: mert a szellem igazi jellemzése csak egyszerű lényegének egyszerű, lelki magvára irányuló megragadásával adható és a helyes lélekábrázolás csak a legbensőbb magból *kifelé*, nem kívülről befelé alkotható meg. És a drámaírónak e mellett mégis csak a szellem hatásainak, mint a szellem kifejezésének, ábrázolása áll rendelkezésére: tehát olyan hatásokat kell ábrázolnia, amelyek rendkívüli erővel, a tiszta tárgyak rangja adta lehetőség határain belül teljesen kifejezik az ábrázolni kívánt szellem legbelső lényét, úgy, hogy a dráma élvezője saját szellemiségének alapján az ábrázolt szellemet annak művészi kifejezésében megragadhassa. Kevésbé nehéz, de szintén egyszerű magból kibontakozónak kell lennie a szellem tökéletes szobrászi, festői és epikus költői ábrázolásának.

84. *A képzelet szerepe a művészi alkotásban.* A képzeletnek a művészetben való szerepét már megvilágítottuk. A képzelet az érzelmi sajátneműség akarati mozzanata, képteremtő ereje, tehát ennek minden tartalmi meghatározásában tevékeny, ámde épen az érzelem módja szerint: ez az utóbbi az alap, a leglényegesebb mozzanat a művészetben, amely nélkül semmiféle művészi alakítás és alkotás nem lehetséges, de amely viszont egyedül, mint tiszta érzelmi aktus és folyamat lehetséges és tényleg fenn is áll a hangulat- és érzelemfolyamatban és hullámozásban. Még tárgyi műalkotások is vannak, amelyekben a képzeleti hatás ugyan sorrendben első, de a tiszta érzelmi kifejezéssel szemben nem egyszer nagyon alárendelt jelentőségű: így van ez különösen a lírában, itt is főleg a zenei dalban.

Mindamellettt a fantázia, természetesen az érzelemtől éltetve és hajtva, rendkívül fontos, sőt közvetlenül mozgató mozzanata minden objektíváló, alkotó művészi tevé-

kenységnek és bizonyos tekintetben még minden művészi önalakításnak is: nélküle nemcsak a művészi alkotás akad meg, hanem a szellem érzelmi élete maga is elszegényedhetik. Hiszen képzeletnek nem csak az érzéki, hanem mindenféle művészi tartalmat állító képességet nevezzük: és poétikus tartalom van nem érzéki is, például a bonyolultabb művészi ideák tartalmi, mint a Faustidea tartalma, vagy az alacsonyabb rangban kifejezett magasabb rangú poétikus tartalmak, például az érzéki tartalmak segítségével kifejezett Niobefájdalom nem érzéki tartalma. Ez még poétikus jellegű, azaz egy — nemcsak alakulatilag, hanem tartalmilag is, bár leglényegesebben alakulatilag meghatározott — valóságos érzelemnek, még pedig egy egyetemesebb jelentéssel bíró, konkrét tárgyú fájdalomnak a sajátos tartalma. És ez az érzelmetartalom voltaképen már a szellem rangjában van és ezért egyáltalában nem érzéki. Mind ezeket a művészi eszméket, a műalkotások tartalmát a képzelet alkotja meg; ez adja meg az érzelmi jelentésnek művészi képben való kifejezését.

Tehát nem minden képzeleti tevékenység irányul érzéki tartalomra; ámde minden fantáziatevékenységben van valami szemléletes vonás ennek a kifejezésnek abban a legátfogóbb értelmében, amely különben magába foglalja a magasabb rangú érzelmi valóságot magát is; az érzéki jelleg épen csak egyik fajtája ennek a szemléletességnek. Ez a szemléletesség eredményezi a képzeleti tevékenység hatásainak sajátos *képjellegét*. Így a képzelet egyenesen képteremtő ereje a művészet világának, képcsínálója, ha nem is az éltetve alkotó ősforrás maga. A képzelet előtt végtelen lehetőségek állanak nyitva és amit valamely specifikusan korlátozott teremtet szellem fantáziája nem tud eredetileg, önmagától létesíteni, azt utána tudja alkotni szemlélet útján vagy az érzelem kiérző képessége alapján. Így a képzelet számára az alkotások birodalmában ugyanolyan határtalan terület nyílik, mint a kutató akaratnak a gondolatok körében és a cselekvő akaratnak a tettek világában: mindegyik a maga sajátossága szerint bírhatja mindazt, ami rangját vagy fokát túl nem szárnyalja. Egyút-

tal azonban újra hangsúlyoznunk kell azt, hogy nem a képzelet a leglényegesebb mozzanat a poétikumban, és egy egyszerű, de bensőséges érzelmű dal művészileg nagyon magasan állhat, úgy amint a szentség és tisztaság még a legegyszerűbb lélekben is a legmagasabb lelki művészet, reflexív poézis: a művészi jelleg tehát nem alapozható a fantáziára, amint Croce akarja, ámbár ez legalább csirájában lényegileg hozzátartozik minden művészi jelenséghez és gazdag, bonyolult műalkotásoknál nagyon fejlettnak kell lennie. A képzelet a művészet szárnya és egyúttal ruhája, az ízlés és a tapintat a művészet szeme és az érzelem maga a művészet szíve, vére, legbelső élete, lelke.

Tudvalévő, hogy a képzelet is lehet alapja a művész-típusok osztályozásának. A szerint, hogy túlnyomóan optikai-e avagy akusztikus, határozza meg a művész helyét az optikai ill. a zenei művészetben vagy pedig igen lényegesen megkülönbözteti a költőket; egy harmadik fajta, a nem érzéki idea-képzelet, leginkább és legautonómban a költői művésztypust jellemzi. A képzelet gazdagsága vagy szegénysége, fegyelmezettsége vagy szeszélyessége, eredetisége vagy támaszkodási szüksége, drámai elevenséggel szembe- és összeállító, vagy epikailag egybeszővő, vagy pedig lírai módon egyszerűen kialakító jellege csupa fontos különbséget alapoz meg a művésztypusok között. Mert a képzelet adja meg *a művészi kifejezést* és így a kifejezésbeli különbségek — nem a kifejezett érzelmi jelentés különbségei — lelki tekintetben lényegileg a képzelet különbségeire nyúlnak vissza, kivéve a kifejezésnek a tapintattól ill. az ízléstől függő szabályozásában megnyilatkozó különbségeket.

85. *Az ízlés és a tapintat szerepe a művészi alkotásban.* Nem túlbecsüléstől óvakodni, hanem helyes, elegendő értékelésre törekedni kell az alkotó érzelem formai képességénél. Itt sajátos helyzetben vagyunk: ezt az egy tényezőt, erőt, „az érzelem értelmét” két névvel kell kifejeznünk, hogy teljesen megragadjuk. Az egyik néven nevezve, ez a tényező a művészi megragadásban és értéke-

lésben döntő jelentőségű: ez az ismert és főleg a kanti művészetbölcselettől is erősen hangsúlyozott *ízlés*. Ezen alapul a művészi becslés, értékelés, a művészi értékítélet a művészi felfogásban: ez el- és közismert.

Ugyanez a tényező jóval aktívabban, de kevésbé ismertén és megfelelő kifejezés mellett inkább más néven nevezhetően működik a művészi alkotásban is: itt inkább *tapintatnak* kell mondanunk. Amint említettük, a kettő lényegében egy: művészi ízlés és művészi tapintat ugyanannak a lelki tényezőnek, a sajátnemű érzelem sajátos formájának a megnyilvánulása, csak némileg különböző módon, még pedig a tevékenység különbözősége szerint. Már a nyelv is látja ezt a különféle megnyilvánulást, midőn mindkettőt érzékeléshez hasonlítja, de a megragadásban tevékeny tényezőt a receptívebb jellegű érzéki ízléshez, ugyanezt, de a művészi alkotásban tevékeny tényezőt pedig a jóval aktívabb, alakítóbb jellegű tapintáshoz hasonlítja.

A művészetben az ízlés az ismertebb: ezért mondhatnók a művészi alkotásban tevékeny érzelmi ítélőerőt ízlésnek is, de ez nem fejezné ki teljes jellegét. Így annak megállapításával, hogy művészi ízlés és művészi tapintat lényegileg azonos, a sajátnemű érzelem sajátos formai tényezője, „értelme“, a megnyilvánulás módja szerint megkülönböztetjük és a művészi megragadásban tevékeny tényezőt ízlésnek és ugyanezt, de az eredeti művészi alkotásban tevékeny tényezőt megfelelőbben tapintatnak fogjuk nevezni.

Számunkra most, a művészi alkotás vizsgálatánál, a tapintat a jelentősebb; ezért alaposabban ezt kutatjuk, de megállapításaink, mutatis mutandis, a művészi megragadásra és az ezzel kapcsolatos értékelésre alkalmazva, az ízlésre is érvényesek.

A tapintat a művészetteorétikusnak kevésbé szokott feltűnni, épen azért, mert ő legtöbbszörre és elsősorban teorétikus és nem alkotó művész. Az ízlés szerepét és jelentőségét a tőle is rendszerint gyakorolt művészi felfogásban már sokkal jobban látja, a tapintatnak rendkívül je-

lentos szerepére a művészi alkotásban azonban nem ügyel, mivel a tapintat épen az alkotás folyamatában tevékeny és a kész műben nem vehető észre közvetlenül: eredményét, a mű csiszoltságát annyira magától érthetőnek szoktuk tartani, hogy nem is keressük annak sajátos okát. Legfeljebb ízlésségét emlegetjük és így az ízléssel hozzuk — teljes joggal, csak nem a teljes kifejező erővel — kapcsolatba.

Az ízlés, amint már mondtuk, főképen a művészi felfogással kapcsolatos, de továbbá minden hangsúlyozott, fontolgató művészi értékelésben is tevékeny és abban a leglényegesebb súllyal bír. A művészi értékelés és ítélet alapja tehát az értékelő érzelem, itt azonban főképen épen az ízlés, tehát mégis egy formai határozmány, de a valóságos érzelemnek, ennek sajátműsége szerint meghatározott, formai mozzanata. Ez a mintegy teljes érzelmi jelleget öltött értelem tevékeny itt, nem a teoretikus, határsaiban logikai mozzanatokat megragadó értelem.

A folyamatos, kevésbé fontolgató művészi alkotásnál az ízlés, azaz az alkotó érzelem sajátos formai ereje, maga is aktívabb, mozgékonyabb lesz: ezért nevezzük itt tapintatnak. Igaz, hogy ez a név talán nem minden tekintetben találó és teljesen kifejező, mert inkább csak a tapintat szerepének egyik oldalát jelöli; mindamellett ez a legalcalmasabb a rendelkezésre álló nyelvi kifejezések között.

Mit jelent a tapintat a köznapi használatban? A tapintat itt mindenekelőtt lelki „tartás”. Ez áll, mert a tapintat a lélek egyik mindig éber, aktív módon állást foglaló, a szellemi habitust és hatásait meghatározó képessége. A tapintatot főleg a lélek életalakítására vonatkoztatjuk, mint a lelki magatartást érzelmi úton szabályozó principiumot. Ez is megfelel, mert ez az életalakítás lényegileg poétikus, bár gyakorlati célok szolgálatában állhat, mint sok poétikus tevékenység és mű. Innen van a tapintat gyakorlati szerepe és jelentősége. Az életalakítás nemcsak a szellem önalakítása, hanem annak alkotó tevékenysége is; csakhoggy épen az érintkezésben megnyilvánuló futólagos művészi alkotó tevékenységet értjük rajta.

Hogy maradandó mű nélküli tevékenység is lehet művészi, azt már előbb kimutattuk: az ilyen tevékenység épen csak egy rendkívül mulékony művet alkot, mint amilyen egy testtartás, egy mozdulat stb.; ámde itt is a *csinálás*, *nem a cselekvés* a lényeges. Viszont, amint említettük, a cselekvés *szolgálatában* is állhat a tapintat, mint minden érzelmi tényező és tevékenység: poétikus, alkotó-alakító jellege ezzel nem szenved csorbát.

A tapintatnak erkölcsi jelentősége is van: ez is megfelelő, mert hiszen a művészi magatartás és alkotás mindig egyik alaptényezője az etikai magatartásnak és tevékenységnek; ez a gyakorlatnak, az elméletnek és a művészetnek tökéletesen egységes kapcsolata, az étellel teli lényeg, magatartás és tevékenység, amely azután etikailag ismét teljes vagy fogyatékos, értékes vagy értéktelen lehet.

Már sokkal kevésbbé — de azért mégis — érezzük a tapintat szó köznapi jelentésében a tapintatnak minden művészi alkotásban és művészi értékelésben való jelentőségét; ennyiben tehát ki kell egészítenünk a szó közönséges jelentését. Ez a kiegészítés azonban indokolt, mert ha megvizsgáljuk a szóbanforgó tényezőt a művészi alkotásban, akkor az lényegében épen a tapintat szó jelentésének felel meg.

Tapintat nélkül vak a művész: e nélkül nem érzi igazában lépéseinek jelentőségét, helyességét. Ide-oda tapogat és bolyong, ahogy a képzelet rángatja, amint a néha háborgó érzelem hajtja: és semmi sem biztosítja, semmi sem garantálja tevékenységének jelentéssel teljes, művészileg „értelmes” kapcsolatait. Még a kifejezés megfelelőségét sem érzi, a kelleténél magasabbra vagy mélyebbre hangolhatja, erősebben vagy gyengébben ütheti meg hangszerét, a nélkül, hogy ezt észrevenné, érezné. Nagy és finom tapintat nélkül nincs nagy művész, magasan fejlett tapintat nélkül nincs átkristályosodott lelki élet: épen a tapintat, nemcsak a passzívabb ízlés hiánya a főhibája a „Sturm und Drang” törtető korszakának, ennek sokban éretlen lényének és különösen művészi lénye-

gének is, mind egyes művészeknél, mind egyes koroknál, még ha ezek tehetségesek is. Teljes művészi értéket csak a tapintatnak bennük való erős kifejlődése után és szabályozó tevékenysége révén nyerhetnek mind működésük, mind alkotásaik: akkor azonban vége a Sturm und Drang periódusának.

A tapintattal lényegében azonos, csak a művészi fel fogás jellege szerint megnyilvánuló ízlés nélkül a művészet átvevője, élvezője, utánaalkotója is vak és művészi leg nem értékelhet. Hiányzik a belső mértéke, az összehasonlító, a tárgyat a benne lévő harmóniaérzéshez igazító és azon megmérő érzélem, az igazi művészi értékérzés. Az ilyen lélek épen olyan kevéssé tudja az utánaalkotásban felismerni a helyes magasságokat s meghatározni a művészi megfelelőség hosszúsági és szélességi fokait, mint a tapintatlan művész az eredeti művészi alkotásban. Itt látjuk tehát az ízlés és a tapintat lényegbeli azonosságát.

A tapintat ill. az ízlés sorrendben későbbi, de épen annyira fontos, mint a vele korrelát képzelet. Ahol a korrelációt — amely bizonyos minimális fokban mindig jelen van — valami megzavarja, ahol az egyensúlyviszonyok eltolódnak, ott nem lehetséges hiánytalan művészi élet és értékelés. A kelleténél több képzelet és kevesebb tapintat ill. ízlés önkényes, diszharmónikus és meg nem felelő alkotásokat eredményez, egyáltalában olyanokat, amelyekben fogyatékos a művészi becslés. A kelleténél kevesebb fantázia és aránytalanul sok tapintat ill. ízlés, amely fantázia nélkül a nagyságviszonyokat többé nem tudja a maguk teljes távolságaiban megmérni és kicsinyessé válik, az eredetiség, a teremtő erő megbénulására vezet, az átvevőnél pedig a szabad utánaalkotási képesség elsoványodására; további következményei a túlzó aggodalmasság, pedantéria, pepecselés, a becslés túlbecsülése, a *l'art pour l'art* ízléskultusz, terméketlen tapogatózás és túlzott kritikai hajlam.

86. *A sajátmű értelme és a művészi alkotás; az intuíció a művészetben.* Itt helyénvaló, hogy a sajátmű, logikai értelemnek a műalkotásban való szerepéről is né-

hány szót szóljunk. Amint a poétikus jellegű tapintat a cselekvést is szolgálhatja és valóban szolgálja, úgy a teoretikus értelem a művészi alkotásnak is állhat és áll szolgálatában. Különösen nagy, bonyolult, élettél teljes műnek, pl. egy drámának, a megalkotásánál sokoldalú és átfogó értelmi, főleg logikai ítélő munkára is van szükség. Itt az értelem a maga jellegének megőrzésével, mint logikai megismerő és viszonyító erő, siet a művészi alkotó tevékenység segítségére. Ámde mindig csak segítő szerepet szabad játszania, azaz alá kell magát rendelnie a művészi hatótényezők, a képzelet, a tapintat és főleg a sajátmű érzelm irányításának, különben a műbe művészietlen vonások csúsznak be. De a megfelelő alárendelés mellett az értelem sokszor rendkívül fontos segítő munkát végez a művészi alkotásnál. És ennek megfelelően a művészi megragadásnál is sokszor szükség van közreműködésére: itt is gyakran feltétele a művészi megragadásnak a logikai megértés, ennek azonban valóban „megértőnek” kell lennie, azaz a művészi, érzelmi megértés szellemében és szolgálatában kell működnie.

Az is megemlíthető, hogy a művészi alkotás az intuíciónak ismét több alakját mutatja és ezzel újra igazolja ennek a fogalomnak többértelműségét. Már a logikai vagy mondjuk inkább elméleti jellegű redukció is az intuíció egyik fajtája és a szó legteljesebb értelmében intuíció egy teljes ideának „pillanatszerű”, meglátó létrehozása, az elméleti világban egy gondolat megragadása. A poétikum világában a képzelet ható tevékenysége rendkívül erősen „meglátó” jellegű; sokszor érzéki tartalmakat és mindig szemléletes művek tartalmait hozza létre. Ez az intuíció természetesen sokkal szabadabb, mint a tiszta logikai vagy általában elméleti megismerésé, a redukcióé, továbbá konstruktív, míg a reduktív intuíció analitikus úton tár fel. Sokkal kevésbbé nevezhető a megérzés maga intuíciónak, mert ez érzés és nem belső látás, amely mindig erősen objektíváló, szembeállító, míg az érzelm tárgyi meghatározásnál is tárgyát úgyszólván magába foglalja, nem distanciálja úgy, nem tartja olyan ridegen

szemben magával, mint az akarat (és az értelem) valamennyi sajátos és sajátnemű tárgyi tevékenységű megnyilvánulásában, így tehát a képzelet alakjában is.

87. *A sajátnemű érzélem a művészi alkotásban.* A művészetet alkotó valóságos érzélem birodalmában a leglényegesebb tényező a sajátnemű érzélem maga, nem a hozzá kapcsolt képzelet és tapintat ill. ízlés: mert ez az érzélem hajtja, élteti és tölti be az önalakítást és az alkotást, ez adja meg az érzelmi jelentést, a műalkotás valódi jelentését és jelentőségét. E nélkül az érzélem nélkül a képzelet hideg és üres és a tapintat ill. ízlés értelmetlen, céltalan, tartalmatlan. Ennek az érzélemnek a mélységeiből, a lélek legmélyebb természetes „rétegéből”, a szellem legbensőségesebb és legbennmaradóbb, legimmanensebb, bár éppen ezért legmesszebb kisugárzó képességéből emelkedik fel, szövődik minden művészi jelentés és a műalkotás legmélyebb tartalma; és ennek a mélységnek szövő tevékenysége, amelynek szövése azután kiömlik végig az egész lelken, mint ennek sajátnemű, poétikus alakulata, adja meg magának a szellemnek is művészi jellegét, művészi értékét.

Ez a sajátnemű érzélem, amelyhez bizonyos fokig mindig hozzákapcsolódik az előbb megvizsgált két lelki erő, — hiszen azok is érzelmi alapjellegűek — azoknak esetleg hiányzó gazdagságát és teljességét is részben pótolhatja, gazdagságával és melegével, elevenségével a fantázia képgazdagságát és a tapintat ill. ízlés szabályozó szerepét — bizonyos határok között — nélkülözhetővé teheti, hiányosságát elfelejtetheti; sőt gazdagságával erősíti és emeli a képzelet fogyatékos teremő erejét és a tapintat ill. ízlés elégtelen finomságát, szabályozó erejét. Ahol azonban a sajátnemű érzélem gyöngé, fogyatékos, ott maga a képzelet és a tapintat és ízlés is gyökerében, az őket tartó és éltető érzélem sajátnemű mozzanatában sérül meg és végül, mintegy elárvultan, elsorvad tartalom- és jelentésszegénységében.

Ezért még a majdnem a sterilitásig menően tiszta, úgyszólván képzelet nélküli sajátnemű érzelmi alakítás

és alkotás is művészi, de érzelmi erő nélkül nincsen művészi erő és gazdagság. Az a művész, akinek nem érzelméből vagy mégis érzelmével, érzelmének tüzeiből és tüzeiben — ha nem is szenvedélyből vagy extázisból — van mondani- vagy mutatnivalója, jobb ha hallgat. És az a művészetátvevő, aki nem érzelmével fogad be és nem tudja eleinte fogyatékos érzelmét a művészet felfogásával, magábaszívásával erősíteni, a művészetet sohasem tudja megérteni, mert a művészet érzelmi logikája nem neki íródott: hűvös ízléskedvelő vagy racionalista, aki a művészetet csupán ízléssel, érzelmi értelemmel, illetőleg még rosszabbul mindig elméleti úton *akarja* felfogni, a művészi jelleg mélységeit és kincseit sohasem fogja kellőképpen megsejteni vagy, ami még sokkal több, valóban felfogni. Egészen persze senkiből sem hiányzik egy ilyen alapvető lelki erő, de gyöngé lehet: és itt az első teendő, hogy a fogyatékos képességet annak módja, sajátossága és jelentése szerint okosan és szorgalmasan erősítsük vagy — ami különben helyes eljárás mellett hihetetlennek tűnik fel — ha ez hosszabb idő után és még kisebb, az illető szellemnek megfelelő fokban is eredménytelen volna, valamely más lelki erő különös művelésére térjünk át. Főleg a művészi alkotó tevékenység csak kevésbé erőltethető és csupán akkor fejleszthető ki jobban, ha megvan hozzá az eredeti képesség. Ezzel szemben a műélvezés, különben normális lelki berendezésnél, még gyöngé művészi képességek esetében is, helyes úton meglehetősen kifejleszthető, csak mindig a művészi jelleg és jelentés szerint és szeretettel erre a jellegre és jelentésre irányulva járjunk el a fejlesztésnél; ne torzítsunk praktikus vagy teoretikus irányban, mert ezzel nem nyerhetünk mást, mint álművészetet, ha ámprakszist és álméletet akarunk a művészetből faragni.

88. *Összefoglalás.* Mind az eredeti művészi alkotás, mind a műfelfogásnál fellépő utánaalkotás az alkotott ill. felfogott művészi idea érzelmi értékének átérzése alapján történik, nem csupán technikai, külső kivitelének létrehozásával vagy utánzásával. A művészi ideát közvetlenül a képzelet hozza létre. Ennek működését ellenőrzi és

bizonyos fokig irányítja is a tapintat, hajtóereje pedig maga a forró, alkotó érzelem, sokszor egyenesen a szeretet; a felfogásnál az ízlés is jelentősen közreműködik.

Mind ennek így is kell lenni. Amint a cselekvésnél az akaratnak figyelemmel kell lennie az értelem útmutatására és az érzelem motívumaira, mozdításaira, az érzelmi „rúgókra“, de döntenie, határoznia magának kell, amint a gondolkodásban az értelemnek kell uralkodnia, úgy a helyes művészi alkotásnál vagy a lélek művészi önalakításánál az érzelmé kell hogy legyen az eldöntő hatalom és szerep, neki kell az impulzust adnia, neki kell hajtania és irányítania a művészi tevékenységet. Az érzelem ad életet az alkotó képzetnek, és hajtja ezt, amelynek tevékenységére a tapintat ill. az ízlés inkább csak felügyel, és többször negatív irányban, visszatartóan, mint pozitív indításokat adva, határozza meg. A művészi önalakításnak és alkotásnak főindítója és végső mozgatója maga az érzelem, főleg a szeretet; ebben a tevékenységében az értelemnek magának kell maga elé mértéket és határt szabnia, önmagának kell magán uralkodnia, mert a művészi tevékenységben semmiféle más lelki erő nem úr fölötte.

89. *A szabadság és a megkötöttség egysége a művészi alkotásban.* Hogy a művészi tevékenység lényegileg alakítás, még pedig sajátnemű alakítás, azt meglepő világossággal láthatjuk ennek a tevékenységnek a jellegén a szabadságra és a megkötöttségre vonatkozó tekintetben. Minden okozó tevékenység mint ilyen okozás, amelynek első mozzanata sajátos vagy sajátnemű (praktikus) tartalmi állítás, szabad: de ezen a szabadságon belül jelentős különbségek mutatkoznak az életnek a szerint az ága szerint, amelyhez valamely okozás tartozik.

A praktikus, a tett-okozás úgyszólván egészen szabad: minden cselekvés újra meg újra teljesen szabad és e mellett a szabadsága mellett gyakorlatilag teljes értékű lehet, hacsak nem tartozik egy olyan hosszabb, jelentéssel és céllal bíró tetsorozatba, amelyben ellent mond ezen sorozat, mint egész, jelentésének és céljának. És még ilyen

célirányú tetszorosozatokat is meg lehet szakítani és másképpen tovább vezetni, ha például a megváltozott körülmények a cselekvésnek egy más fajtáját mint célszerűbbet állítják oda: ilyen esetben a változtatás értékes, valamint abban az esetben is, ha a körülmények ugyan nem változtak lényegesen, de a cselekvő alany más, magasabb célok után indul, amelyeknek megvalósításáért az alacsonyabb rendű célok követését fel kell áldoznia, el kell hagynia.

A gyakorlati életnek nagy a mozgékonytsága, mert a gyakorlati hatások sok tekintetben különállók, nincsenek egymáshoz kötve, és a legtarkább módon összetéve is végül jelentéssel teljes gyakorlati világképet nyújthatnak, ha csak a gyakorlati kategóriákat meg nem sértettük: ezek pedig az egyes gyakorlati aktusokat és hatásokat aránylag kevésbé kötik egymáshoz. Még a célegység elve is végtelen teret enged: ugyanarra a végső egységes célra egymástól nagyon különböző cselekvő aktusokkal és tettekkel törekedhetünk, a legkülönbélebb oldalakról elindulhatunk; sőt ezek az oldalak, utak és módok sokszor egymástól közvetlenül nagyon függetlenül fejleszthetők ki. A haza szabadságára, vagyonra, hatalmi állásra törekedni és ilyesmit elérni is a legkülönbélebb utakon lehet, és ezek az utak a körülmények esetleges, szabad kapcsolódása folytán egyszer ellentétesek, máskor egyirányúak, ismét máskor egymás iránt közömbösek lehetnek: gondoljunk csak olyan történeti viszonyokra, amikor pl. valamely ország szabadságát egy zsarnok elűzése útján csak egy külső hatalom segítségével ellen, máskor, ha esetleg ugyanannak az idegen államnak az illető ország szabadsága érdekében áll, — ami szintén lehetséges — az idegen hatalom segítségével, ismét máskor minden idegen hatalom nélkül vagy, ahol nincs belső zsarnok, épen csak az idegen hatalom elűzésével lehet elérni és kell megpróbálni. Vagyont lehet gyűjteni kereskedés, spekuláció, ipar, sőt művészet. tudomány vagy politika útján, még pedig ezeken az utakon külön vagy együtt; hatalmat is lehet szerezni majdnem mindegyiken ezek közül a különböző utak közül stb.

Ezzel szemben az elméleti tevékenység területén sokkal szigorúbb, voltaképpen egyetemes megkötöttség uralkodik. A gondolkodó értelem ugyan igen különböző utakon és helyeken keresheti az igazságot, végül azonban mindig a reálisan megadott tényálláshoz és viszonyokhoz van kötve, amelyeket nem változtathat meg úgy, mint adott esetben a cselekvés a világot. És ha az elméleti tevékenység az elméleti kategoriák minden követelményének eleget kíván tenni, minden gondolatának tartalmát, amelyet mint helyes felfogási aktus eredményét akar igazolni, a „környező” igazságokra, tartalmakra és alakulatokra, sőt, amennyire lehet, az alapkategoriákra is kell vonatkoztatnia. Mert amíg a *tett* tartalma egy új realitásnak eredeti létesülése, addig az elméleti hatás legtágabb értelmében vett *gondolat* tartalma egy reálisan fennálló és mint ilyen fennállásának megfelelően felfogott dolog. Amíg a cselekvés a tettek tartalmaival a gyakorlati világot építi ki, addig a gondolat ugyan szintén felépíti a gondolatok világát, de úgy, hogy minden igaz gondolat a realitásnak már fennálló és legeredetibben gyakorlati és művészi úton létesített világából egy-egy dolgot, legfőképpen pedig az ebben a realitások mindenségében bennrejlő formarendszerből egy-egy sajátos formát ragad meg valamiképpen. Az elméleti tevékenység tehát erősen kötött és ha példásan, rendszeresen akar eljárni, a legerősebben, minden oldalról meg van kötve.

Mit látunk a művészi alkotó tevékenységnél? Mint okozás általában ez is szabad, de mi jellemzi mint művészi okozást? Itt a gyakorlati és az elméleti okozási mód új, sajátnemű egységét találjuk meg. A művészt csak az egyetemes művészi alapelvek kötik; ezeket már megvizsgáltuk. Ámde ezek az alkotás specifikus tárgyára és specifikus módjára nézve kezdetben semmit sem határoznak meg. A művésznak szabadságában áll tárgyát a lehetőségek végtelen gazdagságú birodalmából kiválasztani.

Ha azonban ez a választás megtörtént, megkötöttség lép fel: sokszor már a tárgy is meghatározza azt a módot, amely szerint meg kell alkotni; meghatározza a műalkotás jellegét, stílusát. De ha ezt néha mégis még külön

kiválaszthatjuk, akkor ezzel a további választással az azután következő tevékenység, a részletek kivitele már szintén nagyon szigorúan meg van határozva. Itt új kezdés, mint a tetteknél, nem lehetséges: még magasabb stílus, mint amilyen a tárgynak megfelel vagy mint amilyenbe már belefogtunk, is megengedhetetlen, mert elrontja az egész művet. Mert a művészi kategóriák között a jellegzetességgel, az összhanggal, a szervességgel stb. is találkozunk: és ezek, amelyek kezdetben végtelen teret, végtelen számú lehetőséget engednek, a tárgynak, ill. a stíluselemeknek, az első műveknek, ill. műrészleteknek kiválasztása után a teljes műalkotásnak egész tovább- és kialakítását egyértelműen, vagy mindenesetre szűk körben megkötik, ha nem akarjuk őket megsérteni és ezzel a mű hiánytalan voltát tönkretenni. Mert ezek a kategóriák az egész műalkotás stílusegységét és tárgy-stílusharmóniáját, egyáltalában *szervességét* követelik.

A matematikában teljesen hasonló viszonyokkal találkozunk: itt is először szabadon választhatja meg a matematikus, hogy milyen alakulatokat akar vizsgálni, kialakítva meghatározni; azután azonban ezek az alakulatok a továbbalakításnál mindinkább egyes meghatározott irányokba korlátozzák. Még egy alakulat meghatározásánál is kimutatható ilyesmi. Végtelen sok négyszög van. Az egyik oldal meghatározása után a lehetőségek már szűkebbre korlátozódnak, egy oldal és egy szög meghatározása után még szűkebbre; két oldal és egy szög meghatározása után a lehetőségek köre még szűkebb, bár még mindig végtelen, de mindig kisebb végtelen halmaz. Ez így megy egészen addig, míg pl. három oldal és két közbülső szög az utolsó oldalt és az ennek két végén lévő két szöget már egyértelműen meghatározza.

Matematikus és művész között az itt vizsgált tekintetben csak annyi a különbség, hogy a matematikus mint tiszta sajátos alakulatokkal foglalkozó teoretikus jobban meg van kötve: neki az erősebben korlátozó matematikai elvekhez, ezeknek „rigorózusabb”, absztrakt szigorúságához kell magát tartania, míg a művészi elvek a művész

ugyan szintén igen erősen és finoman megkötik, rendszerint azonban mégis tágabb teret engednek, mint például az egyenlőség enged a matematikusnak egy két-változós egyenletben az egyik változó meghatározása után. A művésznak például egy festményénél az egyik oldallal szemben a másik oldal kivételére vonatkozóan ugyan nem mindenféle, de mégis több, gyakran egyformán szép lehetőség marad szabadon; néha azonban ő is a további helyes kialakításnak csak egy lehetősége előtt áll.

Az az állítás, hogy a valódi műalkotásban minden „szükségszerű” és csak úgy helyes, ahogy van, rendszerint kissé túlzott és csak általában a stílusegységre és a tárgyegységre és a kettő harmóniájára, valamint a szervezethez vonatkoztatható joggal; ezeken belül azonban a művész — aki *sajátnemű* alakulatokat, *valóságos* műveket alkot, amelyek az önmagukban és többnyire a műben is többféle eshetőség részére *szabad sajátos tartalmakkal* is meg vannak határozva — *majdnem mindig* bizonyos fókig még szabadnak érzi magát és csak ritkán érzi azt, hogy egyetlen hibátlanul lehetséges megoldás van adva: de az egyszer kiválasztott stílustól mindig határok közé érzi magát kötve, sőt többnyire már a tárgyban is érez megkötöttséget egy bizonyos feldolgozási, kialakítási módra vonatkozóan. Amennyiben a matematikus teoretikus, annyiban a szilárdabb matematikai tiszta alakulatszervezettől jobban meg van kötve, mint a művész a műalkotások világában, amelyben neki szabad rendelkezésére állanak a matematikus számára nem adott minőségek és ezek kiválasztása; mint alakulatokat alakítónak azonban a matematikusnak az eljárása a művésszel az alakítás módjában, amely sajátosan egyesíti a szabadságot és a szükségszerűséget, közös, és éppen ebben is egy közöttük lévő megfelelésre bukkanunk.

Hogy milyen a művész megkötöttsége, az példákon könnyen bemutatható. Építhet pl. templomot, amilyen stílusban, amilyen módon akar: de egy bazilika-stílusú templomra művészileg büntetlenül nem tehet gotikus tornyot. És írhat mitológiai vagy társadalmi drámát: de modern

társadalmi drámában nem beszéltheti embereit tiszta versekben és rímekkel, míg egy mitológiai tárgyú dráma prózában egyenesen szegényesnek hathat. Ezek természetesen csak nagyon durva példák: a valóságban a művész minden színárnyalatot, minden hangot, minden szót tapintatosan megmér az egészhez való viszonyában; és itt többnyire ugyan több egyenlő értékű eshetőséget talál, de rendszerint nem sokat, sokszor csak keveset és alkalmilag csak egy megfelelő szó vagy még inkább a zenében egy megfelelő hang, az építészetben egy legjobb vonal, a szobrászatban esetleg egy legjobb tartás, állás mutatkozik.

Megemlítettük, hogy a művésznak a matematikussal szemben megvan a minőségek megválasztásának szabadsága. Ez a sajátmű és a sajátos alakítás egyik különbsége. Míg a matematikus a matematikai gondolatokat csak sajátosan alakulati magvuk végett hozza létre és ha egyszer az alakításnak valamilyen módjába, irányába belefogott, egészen és csupán az alakulatoknak most már saját természetük szerint következő leszármazásához, rendjéhez van kötve, addig a sajátmű alakulati okozás, az alkotás, mint okozás mindenekelőtt szabad; és a műben már annak sajátmű alakulati jellege folytán a tartalmak sokkal nagyobb szerepet játszanak mint a matematikus hatásában és ennek magvában, a csupán sajátos alakulatban; hiszen a sajátmű alakulat maga tartalmaz sajátos tartalmakat, amelyek mint ilyenek szabadok. És innen van az, hogy a művész a mű alapjainak kiválasztása után a további kialakításban legtöbbször és főleg csak ott van teljesen megkötve, ahol a műalkotás alakulata úgyszólván önmagától kibontakozik, de mindig szabadabban nyúlhat bele a műalkotásba ott, ahol tartalmi állításra, létesítésre van szükség.

Igy van ez különösen az érzelem önalakításánál is, amely tisztább alakítás és a sajátos tartalmi határozmányoktól aránylag függetlenebb, mint az alkotás, azaz ezeket bizonyos tekintetben magával ragadja: és itt néha rendkívüli szabadsághiányt és a „tovagördülő” kialakítás, az akarattól sokszor kevésbé befolyásolható, „legombo-

lyodó" érzelmi fejlődés, kibontakozás sajátnemű alakulatí megkööttséget tapasztalhatjuk. A művészi alkotást hajtó érzelemben is észrevehető a szakadatlan szervességgel tovahaladó kibontakozás és kibontakoztatás, ezzel szemben a fantáziában szakadozottabb állítást és összeállítást találunk.

Határozottabb eseteket véve alapul, a zenében a hangok egymásutánja a melódiában, az építészetben a vonalvezetés, a drámában a jellemfejlesztés a későbbi kifejlesztésben, továbbalakításban inkább alakulatilag megköötött haladás, ámbár itt mindenütt sajátos tartalmi mozzanatok is vannak, sőt ezek *bizonyos fokig* értékrombolás nélkül szabadon meg is változtathatók. Inkább mindig tartalmilag újat állít a drámában az események ábrázolása, a zenében bonyolultabb egyidejű és egymásutáni hangcsoportok összekapcsolása, a festészetben vagy az építészetben az egyes részletek vagy részek összeállítása: nyilvánvaló azonban, hogy ezek a mozzanatok az előbbi megköötöttebbekkel szorosan összefüggenek és ezért másrészt hozzá vannak kötve az alakulati kibontakoztatás elveihez is.

A szabadságnak és a szükségszerűségnek, a mozgékony-ságnak és a természetes, nem tartalmi kényszerítésen alapuló megkööttségnek sajátnemű egysége tehát jól látható a poétikumban: és mindez végső elemzésben a *szer-vesség* jellegét mutatja, ezt a valamennyi művészi határozomány közül legjellemzőbb művészi vonást tartalmazza és nyilvánítja.

90. *A művésztehetségek és viszonyuk a reflexióhoz.* Mindenféle művészt, egyáltalában mindenfajta szellemet jellemez az a legcsekélyebb tehetségtől a legnagyobbig terjedő különbség, hogy egyesek reflektálóban, mások kevésbé reflektálva, inkább spontán eruptivitással dolgoznak: ez a különbség már a tiszta szellemi tudatot is jellemzi.

Ilyen a művész sajátnemű érzelmi tevékenysége is: van érzelmileg erősen reflektáló és van kevésbé reflexív

módon érző, eruptív művészi tevékenység. Az utóbbi nem érzi annyira: *mit is csinálok?*

Vannak ezenkívül cselekvő és alkotó szellemek, akik tevékenységüket nemcsak akarati, ill. érzelmi, hanem elméleti reflexióval és elméleti tárgyi vizsgálattal is kísérik: ebben sokkal szűkebb jelentésű, azaz elméleti-racionális értelemben vett tudatosság és reflexió nyilvánul meg. Ez különben sokszor jó, de sokszor igen káros is lehet: ha a cselekvő szellem vagy a művész erős gyakorlati ill. művészi természet, akkor az ilyen elmélkedés legtöbbször csak előnnyel jár; de az elméleti jelleg felé hajló szellemnél ez a teoretizálás könnyen eltérítheti a gyakorlati ill. művészi tevékenységet számára meg nem felelő elméleti irányba.

Az embernél az említett különbségekhez még az járul hozzá, hogy az egyik inkább az emberi tudatban is felépő tudatossággal, a másik inkább közvetlenül a tiszta szellemi, teljes tudatból, a hatásnak az emberi tudatban való külön tudatossá válása nélkül, még kevésbé az emberi tudatban való reflexióval dolgozik. Így megkülönböztetjük az inkább reflektálva is és az inkább csak spontán módon a tárgyra irányulva ható, az embernél még a sokszor közvetlenül a teljes tudatból és a rendesen az emberi tudatban is tudatosítva ható szellemet, még pedig nemcsak a művészi, hanem a gyakorlati és az elméleti tevékenységnél is: csak az áll, hogy az elméleti tevékenységnél a nem reflektálva történő tevékenység leginkább veszedelmes, mivel ez a tevékenység eredményének igazsága szempontjából nagyon sok összefüggéshez szükség-szerűen hozzá van kötve; mégis elég gyakran előfordul a reflektálás nélkül történő elméleti tevékenység is.

Ambár ezek a különbségek a nem örök szellemi lények minden fokozatában megvannak és a tiszta végletek a valóságban csak megközelítő pólusok, mégis felállítható a szellemeknek egy a legtöbb esetben megálló foksora, amely azoknak tevékenységükön való reflektálásával kapcsolatos. Itt a meglehetősen konfúzusan és kevésbé reflektálva, jelentésben szegényesen ható dilettánsok legalsó

rétege fölött először a szellemeknek egy erősen reflektáló, pontosan kiszámítva ható rétege mutatkozik; ide tartozik a legtöbb középszerű egyén egészen a még mindig kevésbé eredeti „okosak” magas középszerűségéig. Ezek fölött a szellemeknek egy olyan rétegét találjuk, akiknél az eredeti hatóerő erőteljes originalitással tör fel és sokszor nagyfokú teremtő képességgel működik, a nélkül, hogy az ilyen szellemnek mindenoldalúan mély tehetsége volna arra, hogy az újonnan teremtetett teljesen áthassa, átalakítsa és az előtte nem egészében ismert nagy világképbe tudatosan beleállítsa: ezek a szellemek, akik között az úgynevezett másodrendű lángelmék alkotják a legmagasabb csúcsokat, kevésbé reflektáló, hanem inkább csak a tárgyra irányuló természetűek, hatévékenységük spontán, eruptív. És ezek fölött bontakoznak ki a teremtetett szellemek legmagasabb rendjei, az „elsőrendű lángelmék”, akiknek alaptermészetük a kristályos tisztasággal és nagy világossággal ható és mégis legmélyebb teremtő erő: előttük világos vagy világossá vált önmaguk és a körülöttük, felettük és alattuk kiterjedő mindenség lényege; és középszerű és őseredeti, a mellett természetes, erőltetettségtől ment, minden ereje mellett épen az avval még kapcsolatos gazdagsága miatt kiegyensúlyozott tevékenységük tudatuknak csodálatosan átható fényében bontakozik ki. Ez a tudat és tudatosság természetesen nemcsak értelmi, hanem sokszor akarati vagy érzelmi, a hatás sajátneműsége szerint. Ezek a szellemek tisztán látnak, értenek, éreznek és akarati tudatosságuk is egészen a legmélyebb alapokig és jelentőség áthatja tetteiket.

Az itt adott általános jellemzéssel egyúttal a művészi szellemek túlnyomó többségére is érvényes fokozati sort mutattunk be a tevékenység reflektált jellegére és átható tudatosságára való vonatkozásban. Itt még az előbbi általános jelleghez az a körülmény járul hozzá, hogy a művész mindenekelőtt tapintata segítségével és sajátnemű érzelmével a műalkotás érzelmi jelentésére ügyel és ugyanezekkel a lelki erőkkel hatja át reflektáló módon az alkotás folyamatát és a műalkotást: ezt a tudatosságot az

elméleti szellem sokszor nem méltatja elég figyelemre és elvitatja, és még maguk az ilyen elméleti meggondolásoktól megtévesztett művészek is sokszor hajlandók arra, hogy az elméleti jelentésben aracionális tudatosságukat és reflektálásukat ne ismerjék fel és még ott is reflexió nélkül való eljárásról tanuskodjanak, ahol abból valójában nem hiányzik a reflektáló tevékenység.

Egyáltalában megállapítható az, és előbbi meghatározásainkat is úgy kell értelmezni, hogy többé-kevésbé minden ható tevékenységben van reflexív tudatosság és a hatás tudatos áttekintése, sőt más hatásokkal való összehasonlítása, *csak hogy ennek a reflektálásnak és tudatos áttekintésnek a foka nagyon különböző*: és épen a legmagasabb rendű szellemeknél van meg ez a reflektálás és mindenoldalú tudatosság a leginkább magától értetődő és erőltetés nélkül való módon, mert az ilyenek kevésbé keresve reflektálnak, hanem többnyire rögtön, hirtelen tisztában vannak, a hatást rögtön megértik, ill. akaratilag vagy érzelmileg áthatják, látják, belátják, megragadják, megérik, a nélkül, hogy erre fáradságosan kellene törekedniök vagy a hatást reflexiójukkal, még pedig leginkább elméleti megfontolásokkal, de sokszor próbaakarással vagy ide-oda-érezgetéssel pedánsan körül kellene vizsgálgatniok.

91. *A művész és műve; a művész és a műfelfogó.*
A másodrendű lánghelme többnyire egyoldalú eredetiségük miatt rendkívül érdekes műveket alkot, de a legnagyobb, valóban klasszikus műalkotások minden időkben az elsőrendű géniuszok munkái. Az ilyen művek azután csaknem kimeríthetetlenek, bár tényleges tartalmuk véges: de egész világképeket nyújtanak magasztos alakokkal és telve mélységes értelemmel, amely mindig újabb továbbszövésre és kereteinek új meg új kitöltésére ad alkalmat az átvevő alany képzeletének. Az eredeti módon ható öntevékenységek ez a lehetősége legjobban biztosítja a tartós műélvezetet.

Művész és műélvező, egyáltalában teremő és átvevő szellem között különben mindig fennáll kölcsönhatás.

is: és ebben tudvalévően a teremtető szellemnél az adás a fogadáshoz való viszonyában nő a szellem erejének nagyságával; ugyanígy viszont fog a kész anyag befogadása, átvétele. Ámde rendszerint a — teremtetett — teremtető szellem felfogási képessége és szükséglete is nő nagyságának mértéke szerint, hiszen minél tágabb és erősebb, annál hatalmasabban történik mindenoldalú fejlődése: az átvett tárgy azonban az ő számára többnyire csupán még nyersanyag, amelyet ellentétben a kisebb tehetségű átvevőhöz rendkívül nagy mértékben át- és továbbalakít.

Ezen kívül mind az átvevőben, mind a teremtetőben¹⁹ magában is már kettős irány figyelhető meg: a művészileg átvevő az átvett művészi tárgy értékét érzelme alapján méri — a gyakorlati átvevő akaratával, az elméleti értelmével méri az átvett dolog értékét — másrészt azonban ott, ahol bizonyosan vagy nagy valószínűséggel értékeset várhat, saját érzelmét iparkodik az értékes mű segítségével alakítani, fejleszteni, ha az az értéket nem tudná rögtön megragadni; a gyakorlati és az elméleti szellem hasonló módon jár el. És a művész nemcsak művét alkotja meg, hanem önmagát is azon továbbalakítja, magasabbra fejleszti. Ez így van, mivel mindenekelőtt az objektivált, kivitelhez jutott hatás mindig sok újat mutat, amit a teremtetett teremtető a hatás létesítése előtt önmagában nem ismert; hiszen az alkotó legbelső lényegéből alkot, ezt a lényegét pedig maga sem ismeri eredetileg elég jól és sohasem teljesen: mert a lélek mélységei kimeríthetetlenek és különösen jelentésgazdagsága nincs még a tiszta szellemi tudat előtt sem egyszerre teljesen feltárva. Azután mindig újabb kapcsolódási pontokat is nyer a szellem hatásaiban további tevékenység és további hatások számára. És végül különösen a nagy és erkölcsileg értékes teremtetett szellem sokat hoz létre felsőbb, isteni behatás, nevezzük sugallat, inspiráció vagy kegyelem alapján, amely sokszor olyan jelentésmozzana-

¹⁹ Itt minden esetben az eredeti módon, újat létesítő teremtmény, sohasem Isten teremteséről van szó.

tokat ad neki, hogy azokat eredetileg önmagától és önmagából sohasem nyerhette volna. Így tanul a tanító is műveiből: és ez nemcsak a művésszel, hanem a cselekvő és a tudományosan tevékeny szellemmel is előfordul. Egyedül Isten maga van csakis adó viszonyban minden hatásával és nem fejlődik hatásai révén, mivel ő az egyetlen legeredetibb lény és végtelen erejében mindent túlszárnyaló és őseredeti módon tartalmaz.

NYOLCADIK FEJEZET

A művészetek

92. *A műnemek és műfajok kérdése.* Vizsgálódásunk az alapvető művészetbölcseleti kérdések után immár konkrétebb tárgyakra térhet át: így mindenekelőtt a művészet felosztásának, az egyes konkrét művészeti ágakban való megjelenésének a problémáját tesszük vizsgálat tárgyává.

A művészet a sajátnemű érzelem tárgyi hatása vagy önalakítása, tehát általában érzelmi tevékenység ill. ennek eredménye: ez az eredeti egységű meghatározottság közös minden művészetben. A művészet tehát szigorúan egységes gyökérből sarjad ki. Már most az a kérdés, vajjon a művészet, ebből az egységes gyökérből kiemelkedve, különböző ágakra oszlik-e vagy nem, hogy tehát vannak-e a művészetnek különböző alapfajai? A priori meglesz a hajlandóság erre a kérdésre igennel felelni: mert a tettek világában, a tudományban, egyáltalában mindenütt az életben vannak különböző területek, különböző nemek és fajok.

És valóban: az emberi művészetben is, úgyszólván ennek történetelőtti eredetével, már kialakultak különféle műnemek és műfajok. Mindig megvoltak a képzőművészetek, a költői, a zenei műfajok különbségei; vagy legalább is megkülönböztethetők voltak ezeknek a mozzanatai bonyolultabb művekben, ha nem váltak is még külön. És még az erősen egységes, komplex természeti művészet-

ben is megkülönböztethetők különböző fajok: így pl. vannak képzőművészetiileg kevésbé feltűnő, de gyönyörűen éneklő és más, festői szempontból feltűnően szép, de szép hanggal nem bíró madarak. Vannak azután nyugodt, festői tájak, másrészt architektonikailag kiemelkedő képződmények, sőt erősen, lényegileg szobrászi jellegű természeti alkotások, különösen pl. az állati testek.

Meg is próbálkoztak mindig a művészetnek műnemekre és műfajokra való felosztásával és a megkülönböztetés alapjait a mű kidolgozásának eszközeit és módját, a művek tér- és időbeli meghatározottságát stb. választották. Így többé-kevésbé sikerült felosztások voltak nyervek: ezeknek azonban mind tekintettel kellett lenniük az egyes nemek és fajok között lévő átmenetekre, ezeket ki nem küszöbölhették; ha a kelleténél merevebben voltak meghatározva, akkor az eleven művészet kereteiket szétvetette. Erre a jelenségre, az egyes műnemek és műfajok között lévő sokféle átmenetre, valamint a művészet közös gyökerére való tekintettel megszólaltak olyan hangok is, amelyek minden művészet egységét különös élességgel hangsúlyozták és a műnemek és műfajok különbségeit, amennyiben azokat egyáltalában még reálisaknak elismerni hajlandók voltak, lényegteleneknek bélyegezték. Itt a művészet egysége biztosítva, de sokféle fajtájának elismerése fenyegetve volt avagy már el is tűnt. A művészetnek ehhez a felfogásához csatlakozik pl. Croce is.

Ez az álláspont kétségtelenül túlzott. Azt maga a művész tudja a legjobban és könnyen beláthatja az elfogulatlan műélvező is. Mert hiszen világos, hogy egy festményt másképpen kell megalkotni, mint egy szimfóniát vagy egy eposzt. És bár egy kép festésénél lehet erősen szobrászi módon is eljárni, ez az eljárás mégis lényegesen különbözik a szobrászattól. Igaz, hogy mind ezek csak eszközei és módjai a művészi alkotásnak és különösen akkor, ha tiszta tudatbeli műveknek tisztán a szellemben, a tudatban történő megalkotását vesszük figyelembe, nem adnak elég mély és alapvető megkülönböztetést: mindamelllett utalnak a művészi világban és ennek tárgyai között

lévő lényeges különbségekre. Ezek számára olyan felosztási alapot kellene találnunk, amely eléggé mély ahhoz, hogy érthetővé tegye egyrészt az egyes műnemeknek és műfajoknak egymásban való visszatükröződését, — pl. a drámai mozzanatnak a dalban, a lírainak a drámában, az epikainak mindkettőben és mindkettőnek az epikai költeményben való megnyilvánulását — másrészt a közöttük lévő átmeneteket és sokféle kapcsolódásukat. Ebből a célból meg kell gondolnunk, hogy a művészet a szellem hatása és már a tisztán tudatbeli műalkotások is lényeges különbségeket mutatnak, mint pl. egy festmény optikai képzete, vagy egy háromdimenziósnak elképzelt építészeti mű, továbbá egy zenei dal vagy dráma képzete. Ezekből az alapvető különbségekből folynak azután a műalkotások anyagi feldolgozási módjainak különbségei, úgy hogy a megalkotás különbségei nagyrészt és lényegileg már benne vannak a tiszta szellemi különbségekben. Ezért az alkotó szellemen belül magában kell megtalálnunk a különbségeket az egyes műfajok különbségei számára, ha valóban ezeknek ősforrásáig akarunk eljutni.

Ősi egységében folyik le az érzelem sajátnemű önalakítása: ebben van minden művészet tiszta forrása, magva és alapja. És ámbár már itt is némileg közrejátszanak többé-kevésbé akaratszerű vagy értelemszerű befolyások, azért a sajátnemű érzelem önalakítása lényegében mégis csak egyformán és teljesen értelemszerű.

Az alkotó érzelem hatásaiban, a műalkotásokban azonban már a tartalmi és a formai mozzanat is igen erősen előtérbe lép. A legtermészetesebb tehát az, ha a műalkotások különbözőségeinek gyökerét a szellem különböző alapvető képességeiben, tehát az akaratnak — a lélek tartalmának —, az értelemnek — a lélek formájának — és az érzelemnek — a lélek alakulatának — különböző erősgű és jellegű befolyásában keressük: ezzel a művészetben fellépő nemi különbségeket tényleg a szellemre, ennek legmélyebb lényegére, alapképességeire vezetjük volna vissza. És mivel *minden* hatásban, tehát a műalkotásban is *mindhárom* alapvető lelki erő-

nek, a poétikus hatás esetében a sajátnemű érzelemben foglalt sajátos akaratnak és értelemnek is meghatározó szerepe van, ezért a műalkotások nemí különbözőségeit csak *polaritásokként*, azaz az alapvető lelki erők *olyan különböző konstellációinak* következményeként értelmezhetjük, ahol bizonyos tekintetben valamelyik alapvető lelki erő különös túlsúlyban van. Ez a túlsúly a különböző műnemekben más és más, azaz más lelki erőé ill. más módon, más tekintetben nyilvánul meg. A pólusok, azaz az egyik lelki erő egyedül uralkodó túlsúlyának szélső esetei, amelyekben a másik két lelki alaperő szerepe és befolyása kikapcsolódik, itt természetszerűen nem valószínűsíthetők meg, mivel minden valóságos hatás a tartalom, a forma és az alakulat kapcsolata és így mindhárom alapvető lelki erő meghatározó tevékenységétől függ: ámde a pólusokat tetszés szerint megközelíthetjük, viszont azonban lehetségesek közöttük átmenetek és összekapcsolódások is minden lehető tekintetben és fokon, annyiféleképpen, ahányféleképpen kombinálhatók; ilyen különböző mértékű és jellegű kombináció végtelen sok lehetséges.

Ilyen módon alapot nyerhetünk a műnemek megkülönböztetésére: most azon van a sor, hogy kipróbáljuk hordóképeségét a műnemek között empirikusan adott különbségekre vonatkozóan.

93. *A művészetek három főneme: a „képző”, a költői és a zenei művészetek.* A művészet világa, amint alighanem eléggé megvilágítottuk és kimutattuk, a sajátnemű érzelem és a vele kapcsolatos, jellege szerint alakuló sajátos akarat és értelem tevékenységének a területe. A művészet világán belül viszont tapasztalatilag kimutathatóan három nagy területtel állunk szemben: találunk úgynevezett képzőművészeti, költői és zenei műalkotásokat. Valamennyi ezenkívül még felsorolt művészetet, pl. a mimikát, a táncot, a ruházkodás művészetét, a Kanttól még külön felsorolt „kertművészetet”, különösen pedig a természet egész művészetét is, erőltetés nélkül be lehet osztani az említett három főterületre.

Ha ezt a három hatalmas területet az alapvető lelki

erőknek bennük játszott szerepe szempontjából vizsgáljuk, érdekes eredményre jutunk: mindhárom ugyan mint művészi terület legmélyebben és lényegileg a sajátnemű érzelem hatása, ezen kívül azonban különbözőségeikben egy-egy alaperő domináns szerepéből folyó polaritás-különbségek mutatkoznak. Ha a három területet összehasonlítjuk, akkor a mindegyikben közös sajátnemű érzelmi meghatározottság után a képzőművészetben az akarat fokozott jelentőségére, a költészetben az értelemnek viszonylag nagy szerepére és a zenében az egyetemes művészi jellegén kívül még a zene külön jellegétől megerősített érzelmi hangsúlyra ismerhetünk rá. Persze, hogy az akarat mindenütt szükséges és az értelem sem veszi el jelentőségét a képzőművészetben, de még a zenében sem: ezek a kiemelkedő szerepek polaritás-jelenségek és mint ilyenek kétségtelenül fennállnak, a nélkül, hogy az alapvető lelki erők szükséges és megfelelő meghatározó szerepeit olyan művészeti területeken is, ahol kevésbé jelentősek, feleslegessé tennék vagy megakadályoznák, ill. nem engednének meg a különböző műnemek között átmeneteket és kapcsolódásokat. Állításunkat most behatóbban akarjuk megalapozni és kifejteni.

94. *A képzőművészet.* Azt mondtuk, hogy a művészetek között leginkább a képzőművészet felel meg az akaratnak; a sajátnemű érzelmi, egyetemes művészi jellegén belül a mű megalkotásában főképpen az akarat irányában való polarizáltságát és kifejezésében az akaratnak igen jelentős szerepét mutatja. Ezt most részletesebben próbáljuk igazolni.

Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy a képzőművészet az érzékszervek között elsősorban a szem művészete, bár sok műalkotása a tapintás számára is hozzáférhető; a vizuális, optikai jelleg mégis annyira túlnyomó benne, hogy a részben optikai, részben auditív, de lényegében mégis inkább elvont költészettel és az auditív zenével szemben a képzőművészetet egyenesen optikai művészetnek is nevezhetjük. Ez az elnevezés mindenesetre szerencsésebb volna a képzőművészet elnevezésénél, mert

voltaképen minden művészet képez, tehát képzőművészet; hiszen képzés és alkotás körülbelül egyjelentésű. A szokás kedvéért azonban megtartjuk a régi elnevezést.

A képzőművészetek összessége önmagában zárt területet alkot: közeli rokonságuk már közvetetlen intuíció, szemlélés alapján közös optikai jellegükből belátható. Ezenkívül az egyes képzőművészek igen gyakran a képzőművészet több vagy minden fajtájában munkálkodnak, ami szintén ennek a területnek szorosabb egységére vall. Végül pedig döntő jelentőségű az a körülmény, hogy az egész területen egy egységesen uralkodó alapmozzanat mutatható ki. Ezt az egységes alapmozzanatot pedig tudomásunk szerint történetileg először ennek a területnek egyik legnagyobb művésze, a híres római Pietà, a firenzei Dávid, a római Mózes és a firenzei Lorenzo-kápolna klasszikus alakjainak szobrása, a sixtusi kápolna menyegyzetének festője és a Szent Péter templom utolsó elvi jelentőségű építész, aki ennek a műnek sajnos nem teljesen kivitt legtokéletesebb alakját adta, Michelangelo határozta meg: a képzőművészetek közös alapmozzanatát a *rajzban* találta és jelölte meg. Ezzel a meghatározással egyenlő értékű az a másik, ha azt mondjuk, hogy a képzőművészet *a művészileg értékes térbeli*, és mivel felfogásában a látásé a főszerep, *optikai alakot* alkotja meg: és itt már természetesen az optikai szemléletalkotás, valamint az optikai képzetalkotás is a *szellem* utánaalkotó ill. eredeti módon alkotó optikai művészeti, azaz képzőművészeti tevékenysége; a szellem tiszta „szellem-szemeivel” is optikailag „láthat”, képzelhet, hiszen végül a test szeme is csak a valójában lelkileg, pszichikailag látó szellemszem eszköze, azaz eszköze a szellem térbeli hatásokra irányuló ható tevékenységének és tudatának, a szellem aktív optikai tudatának.

A képzőművészet tehát a térbeli alakot alkotja meg: az ilyen műben, a térbeli alakban valami rendkívül élesen objektívtá, akaratilag teremtettt, teremttő módon kivetített jelleg egész világosan felismerhető. A térbeli alak a műalkotások között az akarat legpregnansabb, legerő-

sebb, leginkább kifejezéssel telt manifesztációja. A térbeli alak az anyaghoz, a tömeghez is igen közel áll annyiban, amennyiben kiválóan anyagbetöltő jellegű: és így megint csak a *teremtő* akarat *élesen* objektíváló kifejezését mutatja a sajátnemű érzelem körében; sőt már ezen a körön túl mutat a hatalmas praktikus akaratra, amely azután a térbeli alaknak az anyagba való beleszővésénél lényeges szerepet játszik. — Meg kell jegyeznünk, hogy itt térbeli alakon nem csak a sajátos térbeli alakulatot, mint pl. a tömeg puszta térbeli alakulatát, hanem teljes sajátnemű alakulati valóságot, műalkotást, például egy állati testet az anyagban, értünk.

A képzőművész munkája is, akár a legpregnansabb módon vésővel és kalapáccsal hozza létre az alakot, akár festi, akár kisebb térbeli alakelemekből építi fel, mint az építész vagy az alakteremtő, pl. a biológiai morfológiában tevékeny természeti erő, bizonyítja a nagy akarati szerepet a művészetnek ezen a területén. Nem sokkal kevésbbé bizonyítja ezt a képzőművészeti felfogás is, amely a látás vagy a tárgyat megfogó, legalább is testi-leg érintő tapintás útján történik. A térbeli alakú műalkotásban már mint tiszta szellemi képzetben is teljesen megvan a vázolt teremtő akarati vonás kifejezése, és kiváló alkalmassága az anyagbaszövésre, rendkívül erős anyagbetöltő jellege ezzel az akarati kifejezésével a legjobban összevág.

Ezekből a fejtegetésekből azt is beláthatjuk, miért hat a *jól megrajzolt* képzőművészeti mű annyira világosan és jellegzetesen és miért mutatja a rajzbeli fogyatékoság különösen a modern festészetet annyira fogyatékosnak. Mert ha látjuk és elismerjük is benne azt az új törekvést, hogy a természet szerint realizztikusan megalkotott alak helyébe valami bensőségesebbet, a lélek tökéletesebb kifejezését állítsa, azért sohasem szabad elfelejtenie azt, hogy a képzőművészetben ennek a kifejezésnek is térbeli alakot kell öltenie, azaz meg kell rajzolva lennie, amint az ilyen hasonló kifejezés például a középkori képzőművészetben, főleg az építészetben, de a szob-

rászatnak és a festészetnek néhány művében is, továbbá az újkori spanyol festészet néhány művében, sőt a már itt-ott győzelmesen feltörő legmodernebb művészetben is — pl. az 1926-ik évi velencei nemzetközi képzőművészeti kiállítás néhány modern olasz festményében — immár megfelelő alakot nyert. És csak ha az alak megvan, teljesen el van érve, akkor engedheti meg magának ennek az új alaknak valamelyik nagy mestere a sejtelmesen összefolyó, úgyszólván a zene felé átmenő, ezért kevésbé élesen megrajzolt művek alkotását a képzőművészet körében a nélkül, hogy kontárkodásba esnék. És e mellett azt sem szabad soha elfelejteni, hogy a természet már maga is mint szellemi hatás csodálatos szellemi szimbolum-szervezet, amelyet valamely legújabb, legjobban átszellemült emberi művészetnek sem szabad egészen félredobnia, hanem rajta nagyobb szellemi bensőségességgel kifejezésével kell tovább építenie, magasabb céljainak alárendelve, vele össze kell kapcsolódnia, kibékülve rajta diadalmaszkodnia és magasabb szintézisbe felemelnie. Csak ha ez a szintézis teremtő eredetiséggel és tökéletes szervességgel következik be, akkor fog az új művészi fénykor az elkövetkező idő, a „szellemkor” képzőművészetében felvirulni, valószínűleg egyszersmind a középkor és az újkor képzőművészetének újfajta, magasabb, eredeti és szerves egységét mutatva, a két kor szellemi alkata magasabb és újfajta, eredeti szintézisének megfelelően.

95. *A műnemek további polarizációja a képzőművészetben belül.* A művészetek között a képzőművészetnek az akarathoz való közelállását kifejtettük. Mielőtt tovább haladunk a költészethez, mindjárt itt folytatólagosan azt is megvizsgáljuk, vajjon egy művészi területnek valamely alapvető lelki erő felé való polarizáltságának ez a szempontja nem gyümölcsöztethető-e tovább a képzőművészetben belül is. Ha a képzőművészet három fajtáját szemügyre vesszük, akkor ezt a feltevésünket, hogy szempontunk még egyszer eredményesnek mutatkozik, nehézség nélkül helyesnek ismerhetjük fel. És pedig ezúttal a szobrászat az akarathoz, a festészet az értelemhez és az

építészet az érzelemhez mutatkozik leginkább közel állónak.

96. *A szobrászat.* Ki nem tekintené a szobrászatot mindjárt első pilanatra is a legerősebb akarati kifejezést mutató műfajnak? Hiszen elsősorban a tevékeny szellemnek, még pedig főleg a gyakorlatilag tevékeny szellemnek kifejezéssel teli eszközét, a biológiai testet, különösen az emberi és állati, sokkal ritkábban a jóval kevésbé erős akarati aktivitást mutató növényi testet ábrázolja! Igaz, hogy a plasztikus biológiai alak az egész szellemet, főképen sok érzelmét is kifejezi, de hiszen azért műalkotás, művészi hatás. Legerőteljesebben azonban az *akará* erőit fejezi ki a biológiai test, még pedig annál inkább, minél magasabbra emelkedik az állati lények skálájában: az embernél ez az akarat- és erő kifejezés eléri csúcspontját.

Az is kétségtelen, hogy a festészetben és pl. hatalmas tornyosuló építészeti alkotásokban is erős akarati kifejezés van, hiszen mindezek *mint képzőművészetek* az akarat irányában polarizálódnak, de még itt azonkívül is mindenütt kapcsolódásokat és átmeneteket megengedő polaritás uralkodik: a festészethez általában és az építészethez általában viszonyítva azonban a szobrászat kétségkívül a képzőművészet leginkább akarati jellegű fajtája, még a kevés akaraterőt, de itt is többnyire és legmélyebben akarati problémát, pl. a tehetetlen akaratot kifejező szobrászati művekre való tekintettel is. Nagyjában talán azt mondhatjuk, hogy az óázsiai, valamint a keresztény hieratikus szobrásművek akaratot, hatalmat, nyugalmat és áldó erőt, a görög isten- és hősszobrok nagy, világos vagy pedig titáni módon feltörő erőt, sok középkori szobor akarati alázatosságot vagy akaratilag erős fölfelé való törekvést fejeznek ki, és hogy ez az akarati kifejezés egészen Rodinig és azontúl is majdnem mindig erősen hangsúlyozva és lényegesen jelentkezik: az inkább érzelemszerű, lírikus szoborművek a szobrászatnak mint általában művészetnek ezen általános művészi jellegéből könnyen megmagyarázhatók, de még ez a kifejezés is a

plasztikus biológiai alak révén akarati jelleget is nyer. A szobrászat legnagyobb mestereinél pedig, a képzőművészek között a leginkább szobrászi tehetségüeknél, műveiknek ez a drámai akarati vonása különösen kiemelkedik: és itt nemcsak a főmesterre, Michelangelora utalhatunk, hanem például a Szent Györgyöt alkotó Donatellot, a Colleoni-szobor művészet és — a mű minden érzelmi kifejezése mellett — a Laokoon-csoport mesterét is említhetjük.

Most már jól látjuk a polarizálódásokat: a szobrászat mint művészet általában sajátmű érzelmi hatás, mint képzőművészet az akarat felé és mint szobrászat még a képzőművészet tágabb keretein belül is újra az akarat irányában orientálódik. A legfőbb alap sohasem vész el, a plasztikai műalkotás is mindig lényegében érzelmi hatás. Azután azonban előtérbe lép az erős akarati mozzanat, míg az értelmi mozzanat vagy ami a művészetben a *kifejezés* tekintetében ugyanaz, az *epikai* mozzanat a szobrászatban nagyon háttérbe szorul, úgy hogy a teljes plasztikában a lelki alaperők korrelációjára való tekintettel majdnem a kelleténél jobban hiányzónak tűnik fel és csak a szobrászat és a festészet között úgyszólván átmeneti produktumnak nevezhető domborműben tesz szert jelentőségre, egyúttal azonban a festészeti jelleg egyes lényeges vonásait is magával hozza: a térbeli alak kezd elveszíteni három dimenzióba való kiterjedését, önállóságát, környezetétől való, gyakran nagy függetlenségét és lassanként belép a miliőbe, az őt körülvevő világba, a *képbe*, amely fölött a teljes plasztikában tökéletesen uralkodott, ha — és ez elég ritka — egyáltalában volt ilyen kép, ilyen mű-miliő körülötte.

Amennyiben a relief az alak önállóságának minden fokán állhat a majdnem teljes lapszerűségtől egészen az alaknak a háttérből való teljes kilépéséig, tökéletes átmenetet létesít a szobrászat és a festészet között: mivel a tiszta szobrászati mű úgymint a dombormű is színezhető, másrészt a lényegében festészeti mű is maradhat tarka színezés nélkül, csupán fekete, szürke és fehér színekben

kidolgozva, az átmenet minden fajtája lehetséges. És mégis, ha eljutunk a festészethez, teljesen más viszonyokkal rendelkező területre érünk, olyan területre, amely egészen más, az akarattal csaknem ellentétes pólus felé való polarizáltságát világosan elárulja.

97. *A festészet.* A festészet a szobrászat drámai jellegével szemben nyilvánvalóan inkább epikus jellegű. Itt a szó szűkebb értelmében vett „képben“ a miliő nagy jelentőségre tesz szert, és a festészetnek ebben a képábrázoló jellegében úgyszólván szimultán, egyidejű módon elbeszélő vonás nyilatkozik meg. Hány epikus kompozíciója van Rafaelnak, sőt a drámai Rubensnek is, milyen elbeszélő módon fest Grünewald! Kétségtelen, hogy ez az epikus vonás is épen polaritás a festészetben, amely más befolyások előtt is nyitva áll: ez a polaritás azonban határozottan és lényegesen megvan benne. Még Michelangelo, a született dramatikus a festészetben is, elbeszélővé válik a sixtusi kápolna mennyezetképeinél és Mózes könyvéből vett részleteket mond el.

Sőt mi több: a festészetet a legtöbb esetben csak akkor méltányolhatjuk igazán, ha a kép tárgyát megértjük. Igaz, hogy szobrászati művek is rászorulnak a megértésre: ámde ezek többnyire sokkal egyszerűbben és a természetes pszichológiai megértéssel, közvetlen intuíció útján felfoghatók; rendszerint lényegileg valami lelki habitust, alkatot fejeznek ki a biológiai alak jelképében. Ezzel szemben a festészeti mű gyakran sokkal tágabb körű, kiterjedtebb tartalmú tárgyakat, eseményeket, történeti képeket, nagyobb cselekményeket vagy tájakat vagy másféle miliőket ábrázol. És ezeknek helyes értékelése céljából az érzelem sokszor rászorul az értelem felvilágosítására, amely megmondja, hogy mi van előtte, tehát mit kell megbecsülni. Sok esetben csak ez után a felvilágosítás után sikerül az így megértett tárgy érzelmszerű, lényegileg művészi értékelése, amelyet, ha meg nem értettük, esetleg egyenesen ellentétes módon ítéltünk meg.

Ezt az állítást, amelyet a festmények szemlélésekor

lépésről lépésre közvetetlen tapasztalás alapján igazoltnak találunk, egy nem egészen érdektelen konkrét példával illusztrálhatjuk. Kérdés, mit ábrázol a sixtusi kápolna mennyezetképei között a természetes sorrendben második? Condivi a következőket mondja róla: „A második mezőben feltűnik (a Teremtő), amint megteremtette a két nagy világító testet; lebegni látható szélesen kitárt karokkal, amint jobbjával a napra, baljával a holdra mutat. Körülötte egy csoport angyal, akik közül bal oldalán az egyik arcát elrejtí és Teremtőjéhez simúl, mintegy a hold káros fényétől óva magát. (!) Ugyanabban a mezőben bal oldalt megtaláljuk az Atyát, amint azzal foglalkozik, hogy a földön dudvákat és növényeket fakasszon; és ez olyan művészettel van megcsinálva, hogy bárhová forduljunk is, az alak követni látszik, egész hátát talpáig mutatva; ez nagyon szép ábrázolás, amely bebizonyítja, mit lehet a rövidüléssel elérni.” Vasari rövidebb: „A második képben finom érzéssel és szellemmel megfestette, ahogyan Isten a napot és a holdat teremti; e közben angyaloktól hordozva tűnik fel és meglepő hatást tesz a karok és lábak rövidülésével.” (Ez az utolsó kijelentés természetesen csak a baloldali alakra vonatkoztatható.) Azóta a művészettörténelem négyszáz éven át nagybárára azt tanította, hogy a kép jobb oldala a nagy világító testek, a nap és a hold megteremtését ábrázolja: az Atyaisten jó és megteremti a két égtestet, amelyre mutat; mert bal karjának irányában szintén felfedezhető egy nagy csillagtest. És a kép bal oldalán az Atya „erős rövidülésben” beleszángul a kép terébe és megteremti a növényeket, — amelyeket a bal alsó sarokban látható néhány szál jelöl.

Aki a képet elfogulatlanul megtekinti, kétségkívül mosolyog ezen a magyarázaton. Mert ez az interpretáció minden tekintetben nélküli a kellő értelmet. Először is az Atya arcán a harag legvilágosabb kifejezése ismerhető fel, sőt egy bizonyos félelem vagy aggodás a köpenyébe rejtőző angyalok vonásain is meglátszik. Másodszor is az Isten jobbjára nem az égtestre, hanem a baloldali alakra mutat. Harmadszor pedig áll az, hogy főleg régebbi festők

sokszor annyira vitték az elbeszélő jelleget, hogy ugyanaz a személy a képen többször is fellép. Ilyesmit Michelangelo is csinál alkalmilag, de rendkívül finom érzékkel, mint amikor pl. Ádámot és Évát az Élet fájának *mindkét oldalán*, a fától *elválasztva* ábrázolja. De ennek a viszonylag tartalomban szegény és tömör egységességű képnek az esetében egyenesen kino-riporterrá kellett volna válnia, hogy az Atyát egyszer előlről, majd rögtön utána megint hátulról fesse meg! És még hozzá miképen! Igaz, hogy az utolsó ítélet Krisztusalakjával sem lehetünk egészen megelégedve, de az átkot mondó bírónak az a rettenetes alakja lélektanilag mégis megérthető Michelangeloból. De ez a groteszk, minden tiszteletet arcul csapó istenkarikatúra! És épen Michelangelo *nem* tiszteletlen Istennel szemben: csak el kell olvasnunk költeményeit és leveleit és meg kell néznünk műveit; Michelangelo egyike a legjobban istenfélő művészeknek, akik valaha éltek, telve a legmélyebb és legkomolyabb vallássossággal. És most nézzük meg újra a baloldali alakot: hiszen az valóban *istenkarikatúra*! És mindez azért volna, hogy Istent rövidülésben és néhány zöldség megteremtése közben mutassa be? A teremtés hat napjához való szolgai alkalmazkodást legfeljebb talán Condivi és Vasari tételezhették fel Michelangeloról, de neki magának ilyenmi bizonyára sohasem jutott eszébe: a hat nap a képekből semmiképen ki nem hozható. Mert, ha az első kép az első, a harmadik az ötödik és a negyedik a hatodik, vagy még inkább a harmadik és a negyedik kép a hatodik napot ábrázolná, a hiányzó napokat semmiképen sem olvashatnók ki a második képből.

Röviden megmondva: a kép egészen bizonyosan Lucifer elűzetését ábrázolja az ég szféráiból. Így rögtön minden természetessé válik: Isten haragja, a jobb kar és kéz iránya, de a bal kar iránya is természetessé válik attól a lendülettől, amellyel Isten megérkezik, valamint a harag kitörésétől; ezekkel szemben igen különös volna valamit megteremtteni és arra kézzel — hátrafelé mutatni a nélkül, hogy reánézzen a teremtő! Nagy festőtől ilyen

lélektani értelmetlenséget nem is szabad feltételezni. Továbbá az angyalok kifejezése is érthetővé válik, akik egyáltalában nem a káros holdfény miatt, hanem félelemből simulnak az Atyához; ugyanígy érthetővé válik a baloldali alak erős „rövidülésű” helyzete, mert ez félig repül és menekül, félig zuhan, és nyitott keze a félig szétmeresztett ujjakkal sem teremtést, sem áldást nem jelent, hanem a zuhanónak természetes és önkéntelen elhárító mozdulatát, hogy ne testére, hanem kezére essék. Az égitestek természetszerűen rajta vannak a képen, mert Lucifer a világosság hordozója, a fény egyik angyala, talán az anyaggal kapcsolatos fénynek egyik hatalmas létesítő szelleme volt. A dudvák pedig a földet jelentik, amely felé Lucifer zuhan, esetleg éppen a paradicsomot; ez az utóbbi azonban már lényegtelen, mivel azok a növények a földnek ugyan elegendő megjelölését, de a paradicsomnak csak nagyon szegényes jelzését adják. Hogy Lucifer ruházata és alakja sokban hasonlít az Atyához, az ismét természetes abból az elbizakodott törekvéséből, hogy Istenné legyen: és mégis az egész kép legteljesebb komolysága mellett is hátát mutató és félig zuhanó helyzetében a legkiválóbb istenkarikatura, az a teremtmény, aki magát Istenné fújva fel, éppen csak karikatúrát produkálhat.

Még kell továbbá figyelni még néhány kevésbé fontos mellékkörülményt: az első képen a Teremtő a gomolygó és rendeződő kaotikus tömegek között, az éppen létrejövő és megosztott, rendezett világ közepette még egyedül van; később azonban Isten mindaddig a pillanatig, amelyben a földre lép és ezen emberi aggastyánhoz hasonlóan *lépked*, mindig a már megteremtett angyalok kíséretében jelenik meg. A kérdéses kép jobb oldalán szintén jelen vannak és balra már el volnának felejtve, eltűntek volna? Igaz, hogy ha ott volnának, az több volna a kelleténél, de vajjon az Atya kétszer a képen nem volna-e szintén több a kelleténél? Hogy Michelangelo Lucifert az Atyával magával taszítatja le, az magától érthetően teljességgel megengedett művészi szabadság:

így drámaibb az ellentét és nagyobb egyszerűségében megragadóbb a legmélyebb jellegzetesség megóvása mellett; végül pedig az angyali seregek is Isten erejével üzik el a lázadókat. Ilyen módon a képsorozat nagyon egyszerűen éthetővé is válik: az első három kép az ember előtti világtörténet három legfontosabb mozzanatát mutatja be, a világ teremtését, a rossz angyal bukását és az Istennek tetsző jó teremtés megáldását; azután az emberiség történetébe fog bele Michelangelo.

A konkrét eleven ördögnek és egyetemesebb baljelentésének ábrázolása valódi művészi szimbolikus erejű és mellette elesik az a csillagteremtésnél jobb, de még mindig ebből a tarthatatlan magyarázatból származó értelmezése a képek, hogy azon Isten a világosságot teremti és elűzi a sötétséget, amelyet a baloldali alak allegorikusan ábrázolna. Először is Michelangelonak nem volt szüksége ilyen erőltetett allegóriákra a sötétség elűzésének ábrázolása céljából, mert ezt a világosság megteremtésekor nem kell még külön elűzni; ha a sötétség legyőzésének kifejező ábrázolását akarta volna adni, akkor ezt ilyen alak nélkül is elgomolygó gőzök, ködök stb. útján sokkal természetesebben és jobban elérhette volna; különben pedig a világosságnak és a sötétségnek elválasztását már az első képen is ábrázolja. Másodszor azonban akkora szellemről, mint amilyen Michelangelo, képtelenség feltételeznünk, hogy Istent a tisztára negatív sötétség elűzésekor ennyire haragvónak ábrázolja; ilyen értelmezés mellett ugyanis, amely szerint olyan alak van a képen, akit elűznek, az Atya mozdulata és arckifejezése természetesen arra irányul. A haragot pedig csak teljesen elfogult szemlélő akarhatja Isten arcáról elvitatni: hiszen csak össze kell hasonlítani ezt az arcot a következő kép Isten-arcával, amelyen a teremtés megáldása van ábrázolva.

Ezen kívül az is kétségtelen, hogy Michelangelonak itt kedve telt abban a rendkívül érdekes festői problémában, hogy egy alakot erős megrövidülésben hátulról ábrázoljon: de ezt akkora szellem mint ő, magától érthetően mélységes tárgyi értelemmel és nem értelmetle-

nül és erőltetetten oldotta meg és ebből a célból a legalkalmasabb tárgyat és a legalkalmasabb alakot választotta. Különbösen eljárása eszmeszegény vagy egyenesen az eszme művészi értékének rovására menő játék lett volna.

A két érdemes, de szellemi erőben nem épen nagyon kitűnő krónikás, Condivi és Vasari, itt is, mint másutt is többször, tévedett; esetleg csak Condivi tévedett és tévedését Vasari kiírta, mégpedig homályosabban; lehet, hogy ezt a homályosságot a kép előtt támadt kétségei okozták. És azóta a művészettörténelem egyszerűen ismételte állításait. Mi ellenőrzés végett több tucat kísérletet is végeztünk és a kép tárgyát elfogulatlan emberekkel meghatároztattuk; és ekkor majdnem egyértelműen az a fel fogás nyilvánult meg, hogy Isten itt valakit elűz: sőt talán nyolcvan százaléka a kép megtekintőinek egyenesen kimondta, hogy az ördögöt vagy Lucifert űzi el.

Ez a példa egyszerű jele annak, hogy mennyivel epikusabb a festészet még Michelangelonál is a szobrászatnál és hogy az értelemnek mekkora szerepe van itt a művek magyarázatában és ennek megfelelően természetesen a művész alkotó tevékenységében is: azaz a festészet a képzőművészet három fajtája között az értelem felé való polarizáltságot mutatja.

A festészetben találjuk a legnyugodtabb érzelmi hatást mutató műveket is valamennyi képzőművészet között: pl. a csendéletek olyan — igaz, hogy nyugodt érzelmeknek is megfelelő — jellegűek, amilyen inkább a szemlélődő, az akarattal szemben sokkal kevésbé éles aktivitású értelem egyes területeit jellemzi.

Talán nem helytelen, ha azt mondjuk, hogy a szobrászat a költői alak-, a festészet a költői kép-ábrázoláshoz hasonló. És mégis mennyire más a festői és a költői kép! Nem szeretnénk tovább menni a nélkül, hogy rámutassunk azokra a különbségekre, amelyek az egyes műnemek között a metaforák, általában a képek alkalmazásának lehetőségeiben fennállanak. A sokkal kevésbé érzéki költészet pl. sok olyan képet alkalmazhat, amely a képzőművészet számára lehetetlen: mert mind a mű-

vész, mind a műélvező költői fantáziája a metaforikus analógiákat csak abban a mértékben dolgozza ki, ameddig ez megfelelő; így pl. sem a költőnek sem közönségének nem jut eszébe, hogy egy leány „hattyúnyakát” fehér színén és kecses alakján kívül még tollakkal is borítva képzelje el; viszont a hattyúnyak festői ábrázolása tollak nélkül és annyira, hogy ez még emberi nyaknak is megfelel, aligha tartalmazza a hattyúnyak képét. Ámde a költőnek is óvakodnia kell attól, hogy pl. tisztátalan képeket, még ha jellegzetesek is, nagyon erős érzéki módon fessen ki vagy csak nagyon képszerű világossággal vessen is oda; ugyanúgy túlzott metaforákat, nagyon torz képeket sem szabad teljes világossággal ábrázolnia, legfeljebb egyes személyek jellemzése céljából: mindezekben az esetekben épen a nagy képzelettel megáldott tehetséges műélvezőben önkéntelenül is a képnek igen élénk elképzelése jön létre és őt joggal elriasztja; mert a megfelelően utánaalkotott képben a tisztaság vagy a harmónia meg van sértve, még ha ezt a fogyatékosan alkotó, pl. kevésbbé élénk vagy kevésbbé érzékeny fantáziájú költő maga nem vette is észre.

Általában teljesen lehetetlen a gondolatművészet, a költészet hasonlatainak és metaforáinak átvitele a képzőművészetbe. A költészetben a nem teljesen kidolgozott és még sem fogyatékos, mert épen csak az összehasonlított dolog egy vonásában, egy mozzanatában jelentős és jellegzetes képek is érthetők, mert itt a képek képzeteit az épen szükséges oldalak irányában a szó és a fogalom, vagy a szó és a képzet, vagy a szó és a jelentés és a képzet között lévő formai vonatkozások keltik fel. A képzőművészetben ellenben optikailag kell felismerhetőkké tenni a hasonlatokat és képeket és így még a legerősebb stilizálás mellett is realiztikusabban kell azokat kidolgoznunk, mint a költészetben. Ennek viszont fontos következményei vannak. És ebben a tekintetben épen manapság a legfurcsább eltévelyedéseket tapasztalhatjuk.

Bizonyára képzőművészetünk is egy bensőségesebb, teljesebb, átszellemültebb s a lélekből többet feltáró és

ennyiben a közönséges szóhasználat szerint nem realisztikus, hanem idealisztikus lélekkifejezésre való, teljesen jogosult törekvés jegyében áll. Ennek azonban az ábrázolt dolog természetes törvényeivel összhangban, a természetes jelleg alapján és ennek a szellemiséggel történő mélyebb „átítatása” révén kell létre jönnie, nem pedig az egyetemes művészi és a specifikus optikai jelleg örök törvényeivel ellentétben, bár az ábrázolás alkalomadtán eltérhet egyes tényleg fennálló, *esetleges* természeti törvényektől. Így mindenekelőtt az a törekvés, hogy gondolatokat optikailag közvetetlenül lehessen kifejezésre jutatni, csírájában értelmetlen: mert sajátnemű formai valóságokat nem lehet közvetetlenül sajátnemű alakulati módon kifejezni; hiszen így fordítva a tudomány is közvetetlenül is kifejezhetné a művészetet. A művészi teoretizálásának ebből az eltévelyedéséből származik az úgynevezett futurizmus teljesen fogyatékos műveinek nagy része: ezek a művek egy lényegileg képnélküli, művészileg szegény, üres teoretizálás „képét” nyújtják a képzőművészetben, ez pedig természetesen még sokkal ijesztőbb, mintha ugyanezzel a jelenséggel az elmélethez mégis közelebb álló, mert általában az értelem irányában polarizált gondolatművészet, a költészet területén, egy tanító költeményben találkozunk. Olyan lényegeket és jelentéseket, mint a szeretetet, a szerelem, a megváltás stb. képzőművészetiileg csakis ezeket a jelentéseket megfelelően kifejező képekben és alakokban, de sohasem közvetetlenül fejezhetők ki. És ha még mindehhez a festő megfesti a költő minden metaforáját, akkor az említett különbség folytán, a minden stilizálás mellett is szükségszerűen sokkal realisztikusabb képzőművészeti ábrázolás következményeképpen létrejön az ítélőképességnek arra a hihetetlen hiányára valló jelenség, hogy az ember a túlburjánzó szexuális érzékiség ábrázolásaként egy női alakot lát *festve*, akinek az alsóteste helyén izzó kohó van! Ez aztán persze már egyáltalában nem hat visszataszítóan, hanem úgy, mint valami jól elsült tréfás mondás az arcizmokra. Ezzel szemben egy ilyenféle költői hasonlat alkalmilag tel-

jesen művészi és nem is visszataszító, nem hogy értelmetlenségével nevetséges módon hathat. A költőktől a női nemre pazarolt díszítő jelzőknek egy női alakon való egyesített megfestése eléggé ismert karikatúra, amely felvilágosíthatná az ilyen képzőművészeket ezekről a különbségekről. Ennyire gyöngé művészi iránynak, amely olyan képeket mutat be nemzetközi művészeti kiállításon (Vence 1926), mint az előbb említett, nincs jövője, ha még annyira futurizmusnak nevezi is magát. Ami ezen a néven csaknem minden kiállításon — nagyon kevés dicséretes kivétellel az ilyen fajta képek között — bemutatásra kerül, az sajnos olyan kevés művészi érzéket és egyáltalában egészséges ítélőképességét és annyira semmi ízlést és tapintatot sem mutat, hogy erről az oldalról nem sokat remélhetünk; az azonban bizonyos, hogy a benne lévő kevés jó mozzanatot és nem sokkal több világos, egy szellemibb művészetre irányuló célkitűzést ebben az irányban egészen másképpen kell kifejleszteni, hogy művészileg jelentős, sőt még csak komolyan megvitatható teljesítmény is jöhhessen létre. Ezzel szemben más irányokban, amelyek jobban megtartották a tradíciókat és több súlyt vetnek a rajzra, alakra és képre, már egy szellemi kifejezésben magas fokú, erősen átszellemült új stílusú képzőművészet kezdetei, sőt eredményei ismerhetők fel.

98. *Az építőművészet.* A képzőművészetek között az építészet, szemben a szobrászattal és a festészettel, egészen világosan az érzelem irányában polarizálódik. Mint művészet, általában sajátnemű érzelmi hatás, mint képzőművészet az akarathoz áll közel, a képzőművészetek között azonban mint építészet ismét az érzelem oldalára kerül: lényegileg irracionális művészi vonaljellege nem más, mint egyenesen az akarattól a térben objektivált érzelem-organizmus. Nem hiába nevezi Goethe az építészetet megmerevedett zenének, ezzel a minden művészet között legérzelemszerűbbel hasonlítván össze: *művészi jelentése* — nem praktikus célja és elméleti technikai célszerűsége — mindig lényegileg valamely érzelmi alkat, habitus, tartós érzelmi irány és állapot jelentésével egy; hiszen valamely

kor vagy nép szellemi tulajdonságairól, különösen érzelmi alkatáról, érületi irányáról épen építészeti stílusa szolgáltatta egyikét a legjobban jellemző vonásoknak. Nemcsak az ebben a tekintetben lelkileg talán leginkább kifejező gotika, hanem a görögök, a renaissance, a barokk építészeti stílusai, sőt az annyira egyszerű geometriai alakú egyiptomi piramisok is rendkívül értékes felvilágosításokat nyújtanak alkotóik érzelmi habitusáról, ill. többnyire kitűnően megegyeznek ezen érzelmi habitusnak más források alapján nyert képével.

Az építészeti művek gyakorlati használhatósága ne tévesszen meg senkit lényegileg érzelemszerűen irracionális vagy még jobban mondva érzelmi racionalitású jellegük felől. Ami az építészetben „értelmes”, az lényegében ennek a gyakorlati technikai alkalmazás mozzanatának alkalmas kivitele, ill. a természeti törvényszerűségekkel való számolás építészeti műveknek az anyagban való megalkotása esetében; de legalább is összefügg ezekkel. Az építészet művészi jelentése, művészi jellege azonban lényegében egy térbelileg kifejezett érzelmi alkat, érzelemköltészet máskülönben jelentéstelen térbeli és optikai minőségű alakokkal, érzelemrajz a térben, akár csupán a szellem térszemléletében tisztán képzetszerűleg, anyag nélkül, akár az anyagba szöve és építve áll fenn.

Az építészet ilyen módon gyakorlati mozzanataitól eltekintve a képzőművészetek között a legtisztább, azaz legérzelmibb művészet, az a képzőművészeti műfaj, amelyben a legkevesebb nem érzelemszerű jelentés van; nemcsak sokkal tisztább művészet, sokkal tisztább érzelmi hatás a festészetnél, hanem a szintén nem ennyire tisztán érzelmi jelentésű szobrászatnál is. Ezért persze nem kell magasabb rendű művészetnek lennie, művészi tisztasága itt olyanféle értelemben veendő, amint az a „vegytisztá” kifejezésben rejlik. A tisztaság itt a lehetőség szerint egyoldalúan egyszerű érzelmi ábrázolást jelent, amely magától érthetően nem a legjobb, nem tökéletes lélekábrázolás, még annyiban sem a legtökéletesebb, amennyiben ez a sajátos akarattal és értelemmel kapcsolatos, képzeletet

és tapintatot tartalmazó sajátnemű művészi érzelem hatalmában áll. Viszont nem is mondható ez az egyoldalúság, amely az építészet természetében van, hiánynak: ezért csak ennek alapján az építészetről mint egész műnemről a többi képzőművészeti nemmel szemben nem igen lehet sem kedvező, sem kedvezőtlen értékítéletet mondani.

Az építészet gyakorlati jelentősége sem hátrány művészi szempontból: hiszen általában megállapítottuk, hogy valamely alkotás gyakorlati célszerűsége nem von le semmit művészi jelentéséből és értékéből, ha önálló és ennek a gyakorlati célszerűségnek is megfelelő, értékes, a művészi kategóriák szerint meghatározott érzelmi jelentése és kifejezése van. Az építészet épen gyakorlati jelentőségével és ennek megfelelő érzelmi jelentésével és kifejezésével nagyszerű és sokoldalú képét nyújtja valamely kor, nép, egyáltalában alkotója lelkiségének: és amitől tiszta művészi jellegének már említett, némileg egyoldalú polarizáltsága megfosztja, a lélek lehetőleg teljes kifejezésétől, azt gyakorlati jelentőségében és az ezzel kapcsolatos elméleti jelentőségű szerkezetében visszanyeri. Így lehetséges azután, hogy az építészeti művek mégis kiváló, sokoldalú lélekkifejezést mutatnak és mivel az emberi művészet alkotásai közül, mint térbelileg leghatalmasabbak és anyagbaszöve időben is rendszerint nagyon tartósak, legjobban és állandóan tűnnek szemünkbe, az emberi kultúrának, az ember uralmának a földön épen ők a legnagyobb szabású hirdetői. Stílusuk változása és története az emberiség egész kultúrájának történetét visszatükrözi és ezért nagyon fontos és hálás munka az építészeti művek alapos és mindenoldalú vizsgálata nemcsak egyoldalúan művészetelméleti és művészettörténeti célból, hanem egész kultúránk történetének megismerése szempontjából is.

99. *A költészet.* A képzőművészet legfőképpen a közvetlenül szemlélt optikai idea, a természetes minőségileg is meghatározott optikai alak útján hat és másfajta ideákat, például gondolatokat, vagy rangban magasabb lényegeket és határozományokat, mint szellemeket és ér-

zelmeket, amelyek maguk az érzelmi én aktusai és állapotai, csak amazzal fejezhet ki. A költészet kifejező eszköze ezzel szemben a nyelv. A nyelv eleme a szó. A szó mondva hallási, írva látási idea, amelynek viszonylag egyszerű és *egymagában* nem épen valami tarka, színes jellege van; ezenkívül valamely vele jelzett dolognak a jele; ez a jelzett dolog — kivételesen valami intencionálisan jelzett irrealitás is lehet — a szó jelentése. A szó mint jel sajátos formai vonatkozással van a jelentéssel összekapcsolva. A jel és a jelentés viszonyát másutt²⁰ behatóbban megvizsgáltuk. A nyelv jelrendszere legalább magában természetes úton kialakult valóság, amely már eredetétől fogva logikai, de művészi szimbolikus törvényszerűségeket is mutat; később tudatosan és szándékosan is tovább fejlesztik, alkalmilag el is rontják.

Természetes, hogy a tarka optikai és tiszta zenei ideákkal szemben a szavak egymagukban meglehetősen „szürkék”; ezért kiválóan alkalmasak arra, hogy formai vonatkozások útján leginkább gondolatokkal és gondolatelemeikkel, sajátnemű elméleti, tehát mindenekelőtt formailag meghatározott, nem érzéki jellegű valóságokkal kapcsolódjanak össze. A költészet tehát sok gondolatot fejez ki, még pedig a jel egyszerű formai vonatkoztatása révén csaknem közvetetlenül, azaz egy önmagában fel nem tűnő, alig észrevehető formai közvetítés útján; ezért gyakran egyenesen gondolatművészetnek nevezik, amelynek a szó és jelentése között lévő formai kapcsolat folytán erős formai meghatározottsága kétségtelen.

De miképen lehet gondolatművészet? Hiszen a gondolatok a teoretikus értelem hatásai. És ezen a ponton rögtön nyilvánvalóvá válik a költészet és minden tudomány között fennálló nagy különbség. A költészetben a gondolatokat nem rendszeres vonatkozásaik szerint kapcsoljuk össze, hanem más, saját, érzelmi életteli törvények szerint. Kétségtelenül súlyt kell a költészetnek is vetnie a gondolatok észszerű kapcsolatára, különben fogyatékos

²⁰ Grundlegung der Philosophie, I. kötet, 582—594. l.

válík; de az erre való figyelem nem terjed a gondolatrendszer tudományos méreteinek arányaiig és egyáltalában nem irányul esetleg már adott valóságviszonyok elméleti visszaadására. A gondolatok kapcsolódásának lényegében más elv szolgál alapjául: valóságsorozatok lefolyása vagy egyáltalában valóságkapcsolatok ábrázolása, amelyeken részben gyakorlati célok és hatások, a *költészetben* azonban ennek legmélyebb magvában érzelemso-rok, érzelemkapcsolatok uralkodnak; ezek kapcsolják *szervesen* össze a gondolatokat a költészetben. A lírára ez a megállapítás minden további nélkül érvényes; ámde valamely sokkal több oldalú és életteli telibb kép ábrázolását a drámában és az epikában is érzelmi törvényszerűségek határozzák meg leginkább, az ilyen kép is minde-nekelőtt érzelmi hatásokat fejt ki, úgy amint már a nagy világ életének hullámvázát is, amely az epikus és a drá-mai költészetben lényéhez igen hasonló ábrázoláshoz jut, legmélyebb alapján érzelmi határozományok hajtják. A valódi költészet ezeket az érzelmi határozományokat köz-vetetlenül vagy még jobban közvetve, az ábrázolt cselekmé-nyek és események megfelelő összekapcsolása révén, még erősebben kiemeli, hangsúlyozza, és ezzel nyeri a belőle kiáradó erős érzelmi hatást. A költészet tehát már a nyelvi gondolat kifejezésnek művészi alapot és kapcsolatot ad és így lényegében művészet és nem elmélet.

Ezzel azonban még korántsem mondtunk meg min-dent. Mert nagyon korlátolt feltevés volna azt hinni, hogy a költészet csak gondolatművészet és a nyelv csak gondo-latokat ill. gondolatelemeket jelöl. A szó tudvalévően egyetemes jel, amely nem csak gondolatokat és gondolat-elemeket vagy még szűkebben csak tiszta sajátos formá-kat, hanem érzéki képzeteket is, a valóság minden ágát, mindenféle dolgot tud jelölni. Sőt intencionálisan a szel-lemet és határozományait, még Istent is, másrészt lehetet-lenségeket, képtelenségeket is megjelölhet. A szó tehát tényleg a legegyetemesebb jelentési lehetőségekkel bíró jel. És a nyelvnek a szavak kombinációjában még sokkal finomabb és tágabb körű lehetőségek állnak rendelkezé-

sére. A szavak grammatikai kapcsolata ugyan mindig logikus, azaz *sajátosan formailag is meg van határozva*, de egyáltalában nem csak és mindig „racionális” ennek a szónak teoretikus jelentésében. A grammatikai kapcsolat sokszor egyenesen gyakorlati vagy poétikus és nem elméleti kapcsolatot jelent. Parancsoló alakok, kívánságot kifejező mondatok stb. elméletileg sohasem oldhatók fel teljesen és ezen az úton igazi lényegük sem fogható fel.

A nyelv a korlátlan jelölési lehetőségekkel bíró szavak végtelenül gazdag kapcsolódási lehetőségével olyan kifejező eszköz, amelynek finomsága és tágkörűsége fel sem becsülhető; és a legtöbb esetben, amikor költő vagy teoretikus a nyelv elégtelen kifejező ereje miatt panaszkodik, a hiány az ő nyelvi kifejezőképességében van, — még ha a költő egy Schiller is. Igaz, hogy vannak a lelki életnek vagy a természetnek is csodálatos finomságai, amelyekkel a nyelv nem tud teljesen megbirkózni, de ezekhez a finomságokhoz is vég nélkül jobban hozzáalakítható és hozzásimítható; és a költőnek alakok, képek, viszonyok és szituációk nyelvi ábrázolása révén olyan finom kifejezési lehetőségek állanak rendelkezésére, amilyeneket egy más művész sem érhet el. Mert igaz, hogy a muzsikussal nem egy érzelmet közvetetlenebbül, különösen pedig az érzellemhez hasonlóbb eszközével, a hanggal, sokszor intenzívebbül is tud kifejezni: a költő ábrázoló ereje azonban ezen a téren sokkal messzebb terjed, sokkal finomabb és e mellett az érzelmet magát sokkal precízebben is határozza meg, tehát kevésbbé hasonló eszközökkel nagyobb hasonlóságot ér el a művésztől ábrázolt és az átvevőtől érzett érzelmek között; végül pedig gyakran az érzelmek költői ábrázolása hat intenzívebbül a zeneivel szemben. Mert a költőnek nemcsak képek, hanem alakok is rendelkezésére állnak: és muzsikussal sohasem tudja azokat az egyszerűségük mellett is igen bonyolult érzelmeket, amelyeket pl. Petőfi Szeptember végén című vagy Goethe Ich ging im Walde so für mich hin kezdetű költeménye kifejez, finomabban és amellett annyira szabatosan meghatározni, de annyira bensőségesen sem kifejezni, mint a

költő; viszont nincs és nem lesz olyan zenei mű sem, amely a Gretchen-tragédia érzelmi hatását ennek intimitásában eléri. A képzőművészetnek sincsenek ilyen tág körű lehetőségei a művészi kifejezés tekintetében. Jól tudjuk és készségesen elismerjük, hogy zenének is, képzőművészetnek is más és egyes tárgyak szempontjából sokkal alkalmasabb kifejező eszközei és lehetőségei vannak mint a költészetnek: viszont akkor sem esünk egyoldalúságba, midőn azt állítjuk, hogy a legnagyobb körű és a legjobb kifejezési lehetőségek épen az érzelem tekintetében is, és különösen a legmagasabb rendű és a legjobban kifejelett szellemek érzelmére vonatkozóan a költőnek állnak rendelkezésére. Nagyon sokan hajlandók ezt figyelmen kívül hagyni: a különbséget és az igazi viszonyokat akkor látjuk be, ha teljes elfogulatlansággal megkíséreljük az egyes művészeti nemeket a kultúra és különösen az emberi érzelem fejlődésének, művelődésének történetében mérni. Magától érthető, hogy minden műnem és műfaj fontos és rendkívül szükséges az életben. Mi itt csupán a költészet leggazdagabb kifejezési lehetőségeit akartuk bemutatni. Ezek a kifejezési lehetőségek, amint láttuk, a sajátmű művészi jelleg területét tetszés szerint túlléphetik, bár középponti magvuknak mindig ezen a területen kell maradnia: a költészet művészi ábrázolásába az elméleti és a gyakorlati jelleg is olyan mértékben vonható be, amilyenben ez szükségesnek mutatkozik. És így a szó „szürke” jellegén is győzedelmeskedik a költészet: mint jellel a legtarkább dolgot jelölheti és kapcsolataiban az élet legelevenebb fordulatait megjelölve ábrázolhatja.

Mind ezen kívül azonban még mást is figyelembe kell vennünk. A szó nemcsak jel, hanem mindenekelőtt magában is realitás. Ezt a realitást neveztük abban az esetben, ha magában van, például a színhez vagy a tiszta zenei hanghoz viszonyítva szürkének. Ennek a kijelentésnek az értelmét most jogos határai közé kell szorítanunk. Mert igaz, hogy a beszéd szava nem éri ugyan el valamely szín vagy tiszta zenei hang tarka, érzéki szépségét, de mint saját külön realitás, mégis a művészi értéknek

úgyszólván végtelen mélységeit rejti magában. Először is már magában állva sokszor csodaszép hangzású. Gondoljunk mindenekelőtt sok olasz és némely spanyol, de nem egy görög, latin, magyar, német és francia szó hangzására: ezeknek gyakran igen jelentős zenei értékük van.

Ehhez azonban még egy fontos körülmény járul. A legtöbb nyelv szavai, főleg azonban az ősi eredetű, azaz a néppel együtt annak eredete óta kifejlődött nyelvek szavai genialis és csodálatosan mély, szimbolikus-jellegzetes kifejező erejűek. Itt egyáltalában nem csak az ismert hangutánzó szavakra kell utalnunk, mint a milyen a kakuk, a stiglic-tengelic, a pinty (így hangzik a hívogató) szó. Mily mélységes kifejező erő nyilvánul meg például a karika szóban; milyen jól jelképezi ez a körnek önmagába visszatérő, önmagában zárt jellegét. Nagyon jó kifejező jelleg nyilvánul meg a hang, harang, cseng, zeng, zsong, zsibong szavakban is; az ng hangcsoport a kihangzást kitűnően jelöli, úgy hogy a németben ugyanilyen jelentésű szavakban (Klang, Gesang) szintén jellegzetes módon fellép; viszont a h, cs, z, zs kezdőhangok a kifejezett hangzás minőségét jellemzik kiválóan.

Nem akarunk most bővebben belemenni ennek a szövevényes kérdésnek a tárgyalásába, amelyet a nyelvtudomány újabb pozitivistá színezetű korszakában meglehetősen elhanyagolt vagy igen egyszerűen oldott meg ill. utasított el. Kétségtelen, hogy etimológiai vizsgálatok ezt a kérdést és az azt felvető kirívó nyelvi példákat nem egyszer más megvilágításban mutatják be. Ámde a pusztá etimológiai állásfoglalás semmiképen sem elegendő: mert az etimológia a régibb alakokat, tehát a kérdéses szavak őseit és a jelen alaknak ezekből való kifejlődését kutatja, míg itt a kifejezés fejlődésében megnyilvánuló célirányúság, a jelentéshez való hangzási hozzáalakulás célirányúsága a lényeges; ezt pedig csak egy előre és nem hátra tekintő vizsgálati módszer és irány kutathatja ki kellőképpen.

Az is hozzájárul a kérdés nehézségéhez, hogy nem is mindig a későbbi alak a számottevő, mivel a kifejező

erő csökkenése, a szó művészi megromlása is előfordulhat, főleg más, nem művészi jellegű erők hatására és szempontok következményeként. Mert a nyelvben hatnak gyakorlati törekvések is, pl. könnyebb, gyorsabb kiejthetőség szempontjából; ezek a hatások többnyire öntudatlanok. Ezenkívül közreműködnek elméleti jellegű erők, szempontok és hatások is, pl. az egyértelműség vagy az egyszerűség, az uniformisabb szabályszerűség célját követve; az előbbi szempont szerint való hatás rendszerint inkább tudatosan, a második szerint való hatás inkább öntudatlanul érvényesül. Ezek a hatások ellene dolgoznak a természetes — vagy a tudatosan szándékos — művészi kifejezésre való törekvésnek. Ma talán ezek a nem művészi mozzanatok túlsúlyban vannak és a nyelv művészi megromlását eredményezik; ennek azonban nem kell szükségképen mindig előrehaladnia a nyelv fejlődésével.

Amennyire elhibázott volna tehát a nyelvfejlődés említett nem művészi tényezőit — amelyekhez még mások is járulnak, pl. a változó fiziológiai konstitúció tényezője — figyelmen kívül hagyni, ugyanannyira egyoldalú az, ha miattuk a művészi tényezőt felejtjük el vagy becsljük kevésre. Mert itt épen olyan területtel van dolgunk, amelyen a művészi kifejezés tényezője egy mozzanat sok közül és ezért igen különböző mértékben juthat érvényre: ezért itt a pozitív esetek és példák nagyon sokat, a negatívok viszonylag igen keveset mondanak. A költők a nyelvnek ezt a csodálatos kifejező erejét mindig is ismerték; aki nem ismeri, nem is igazi költő, legalább a kifejezés tekintetében. Azon kívül azonban ismerős a nyelvnek ez a képessége mindenki előtt, aki a nyelvet alaposabban megfigyeli: a jelenség maga túlnyomóan a néplélek elméletileg öntudatlan és művészileg is csak ritkán megsejtett fejlődésének az eredménye, eredménye a nép lelki kifejezése fejlődésének; a tudatos nyelvfejllesztés csak a nyelv legnagyobb mestereinek szokott természetesen és művészileg értékes módon sikerülni.

Leibniz figyelemmel kíséri ezt a jelenséget, Schiller

is foglalkozik vele és minden nyelvfilozófiának és nyelvpszichológiának tekintetbe kell vennie.²¹ A nyelvtudomány számára itt még beláthatatlan területei nyílnak meg egy szellemibb tartalmú kutatás részére, mint amilyen a mai nyelvtudományi vizsgálódások legnagyobb része; igaz, hogy ezek is elengedhetetlenül szükségesek a későbbi, magasabb rendű kutatások exakt, biztos megalapozására. Ezeknek már lassan majd megkezdhető során vizsgálnia kell a nyelvtudománynak a nyelv művészi kifejező erején kívül elméleti (pl. filozófiai kifejezésekben megnyilvánuló), valamint gyakorlati (menj! állj!) kifejező képességét is; vizsgálnia kell főleg a szónak szimbolikus-jellegzetes, többet mint pusztán jelt tartalmazó mivoltát is, amely az elméleti vagy gyakorlati tekintetben jelentős kifejezés eseteiben is művészi. Ezen a téren a nyelvtudomány a lélektannak és a kultúratudományoknak, sőt a filozófiának is rendkívül értékes szolgáltatásokat tehet.

A költők, de a teoretikusok és a gyakorlat emberei is, jól ismerik az óriási szellemi kincset, amely a nyelv szimbolikus kifejező erejében rejlik, és fel is használják; ebből a szempontból igen tanulságos Goethe költészetének, Aristoteles filozófiai terminológiájának, sok igazi telt-ember rövid, erős és hatásos beszédstílusának a megfigyelése. Ezért mint a mechanisztikus materializmus egyik késői hajtását, a legélesebben el kell utasítanunk azokat a kísérleteket, amelyek a nemzetközi érintkezés, sőt a béke eszméjének előbbrevitele céljából mesterséges nyelv használatát kezdeményezik, mint amilyent az időben ajánlottak, főleg pedig az eszperanto képében terjesztenek, sőt már a Népszövetség égisze alá állítanak. Ilyen nyelv alkalmas arra, hogy a szellem legteljesebb elszorgaisodását és lealacsonyítását, de nem hogy népeket átfogó erejét fejezze ki. És mit szóljunk ahhoz, ha még

²¹ Itt utalhatunk Vossler Károlynak igen figyelemreméltó, de azért elfogadásuk dolgában még némi óvatosságot igénylő törekvéseire is.

Shakespearét is lefordítják, még pedig „tökéletesen“, eszperantora? Ezt valóban már deszperantonak kellene nevezni. Soha sem mert a nyelvnek egyetlen nagy mestere sem a nyelvhez teljesen új nyelvképzés vakmerő szándékával közeledni és még kis nyelvi alakításokat is tisztelettel teljesen és óvatosan hajtott végre. És ekkor valaki vagy valakik a világnyelvekből összekotyvasztott egészen új nyelvvel akarnak minket megajándékozni, olyan nyelvvel, melynek különösen művészi szempontból felületes jóhangzása mellett is teljesen racionalizált szabályossága miatt végül egyhangúan kell hatnia! A költészet az ilyen nyelvcsinálást mindenestre kikéri magának. De a tudománynak sincs szüksége a mechanisztikus szellemökonómia ilyen szüleményére: a tudós vagy tanulja meg a világnyelveket, amelyeket tudományos művek megértése céljából úgysem kell teljesen birnia, vagy pedig vegyünk elő a jó, nemes, természetes úton kifejlődött latint; ezt könnyebb kezelhetőség céljából még némileg „kulinarizálhatjuk“, elronthatjuk is és nem kell, hogy Cicero vagy Tacitus vagy Szent Ágoston stílusában használjuk, hanem írhatunk vele úgy is, mint a nem egészen barbárul írók a középkori tudósok közül, pl. mint Szent Tamás: egyszerűen, világosan és szabatosan. Így legalább az élet gyümölcsével élünk, amely egyes tradíciókban, pl. az Egyházában még él is, és ezt természetesen, elevenen, de világosan, egyszerűen, szabatosan is használhatjuk, egyáltalában nem sokkal nehezebben, mint az eszperantót: és itt megvan még az az előny is, hogy a tudomány egyébként is annyiszor korlátozott, egyoldalú embere nem válik még írásával is *szükségszerűen* filiszterré, hanem szellemi mivoltát megőrizheti, elevenen tarthatja. A nemzetközi nyelv szép cél és nagyon hasznos, de csak természetes úton érhető el még abból a célból is, hogy — még így is főleg csak nemzetközi fordítások számára — tudományos művekben és politikai-gazdasági-gyakorlati tárgyú iratokban felhasználják. A mesterséges nyelv azonban a szellemtelenítés monstruma, a jelentés feláldozásának szörnyű példája kifejezési területeinek egyik

legfontosabbján. E miatt a kiváló példamivolta miatt foglalkoztunk vele aránylag részletesen.

Az előbbi fejtegetések talán eléggé jellemezték a költészetnek az értelem felé való polarizáltságát, szemben a képzőművészetekkel. A költészetben, amely kifejező eszközének, a nyelvnek grammatikailag kialakított lényege folytán logikus²² és sokszor egyenesen gondolati művészet, az értelem kiváló szerepe nem hagyható figyelmen kívül, bár ez a szerep a sajátnemű érzelemnek a költészetben is alapvető jelentőségét nem csorbitja. Már a szónak mint jelnek formák útján közvetített kapcsolata jelentésével, erre a jelentésre való vonatkozása is feltárja az értelmi tevékenység fontos szerepét a költészetben: ez áll a három legmagasabb művészi genus között legközelebb az értelemhez és aránylag erős értelmi tevékenység nélkül nem is jöhet létre.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a képzőművészet alkotásaival szemben, amelyek közvetlenül szemléleti jellegükkel vannak adva, a látási szemlélettel fel nem foghatóra azonban csak az optikai alak illetőleg kép közvetítésével utalnak, a költészetnek a nyelvben olyan eszköz áll rendelkezésére, amely maga csak részben művészi tárgy, azaz hangjellegére nézve; nem kevésbé fontos, sőt kétségtelenül még fontosabb a nyelvben, még pedig nem csak gyakorlati vagy tudományos, hanem művészi használatában, tehát költői eszközjellegében is, *jelmivolta*, melynek révén mindenféle jelentést közvetve kifejez. Sok és különösen a nem érzéki jellegű jelentést ilyen módon a nyelv közvetett kifejezése mellett is sokkal közvetlenebbül fejezi ki, mint a képzőművészet vagy a zene, *mert a kifejezettet a szójel kevésbbé terheli meg, kevésbbé leplezi el*, mint a szóhoz viszonyítva jóval nagyobb szemléleti értékű képzőművészeti vagy zenei, érzéki hatás, amely többet von el az érdeklődésből önmagára.

Az ilyen értelemben vett közvetlen kifejezést a

²² Tudvalevőleg nemcsak az elméleti-rationális, hanem minden sajátosan formai jelleget így nevezünk.

nyelv sok és, amint mondtuk, főleg nem érzéki jellegű jelentésnél a következő módon éri el. Míg a tudomány a tőle használt szavak — tudományos terminusok, szakki-fejezések — nem érzéki, vonatkoztató formáját lehetőleg szabatosan meghatározott fogalmakhoz, tehát formákhoz iparkodik kapcsolni, és inkább ott, ahol ez a tartalmakat és alakulatokat is kutató tudomány érdekében van, vonatkoztatja közvetlenül magukban álló vagy valóságokba foglalt sajátos tartalmakra és alakulatokra, addig a költői nyelv nem csak hangzásában, de jelölésében is eleve-nebb: ez a nyelv a költészet szavait és szókapcsolatait lehetőleg közvetlenül képzetekhez, sőt még a lélekben egyszer már átélt és a teljes tudatban bizonyos tekintetben meglévő érzelmekhez is iparkodik kapcsolni, akár reálisan, akár csak intencionális, az illető jelentés „írán-nyába” mutató módon. Így a költői nyelv lehetőleg köz-vetetlenül kelt fel képzeteket és érzelmeket és a felkel-tésnek ezt az aktusát, valamint a felkeltett jelentést a lehetőség szerint rögtön meg is támogatja hangzásbeli hatásaival, amelyek sokszor épen csak megfelelő lelki alapszínezést nyújtanak. A költészet szavai csak ritkáb-ban kapcsolódnak fogalmakhoz, különösen ott, ahol gon-dolati ideákat, mint amilyen az igazságosság, a világ stb. kell kifejezni; de még itt is az első példa esetében rend-szerint az igazságosság eleven érzülete, érzelme, a máso-dikban a világról való többé-kevésbbé képszerű képzet is jelentkezik.

A költő, aki a szavakat, egyáltalában a nyelv-et másként használja és mérlegeli, mint a cselekvő egyén vagy a tudós, így nem csak a gondolatról, hanem az érzelemről és a képzetről is közvetlenül a szóra ipar-kodik átmenni és a költői művet utánaalkotóban, ha már van tapasztalása a költészetben, a szó és a képzet, sőt a szó és az érzelem között a kapcsolat közvetlenül létre-jön, ha ismeri a szavak közönséges, mindennapi jelenté-sét. Mert a szó a mindennapi életben is korántsem tisz-tára fogalmi jelentésű, hanem többnyire valóságos dologra, például természeti tárgyra, képzetre, vagy alkalmilag az

érzelemre, akaratra, az egész lélekre magára irányul. És amint a tudomány ezt a vonatkozást a megjelölt dolgok jól kidolgozott fogalmára iparkodik irányítani, úgy a művészi tehetséggel és tapasztalattal bíró a szó közönséges vonatkozását önkéntelenül még elevenebbül a szó és maga a vele kifejezett, művészi jelentőséggel bíró jelentés közé tolja el. Sokszor azonban előfordul az is, hogy a költő tiszta gondolatokban lévő formák útján kelt fel érzelmeket, amint hogy viszont a teoretikus, különösen pedig a közönséges nyelvet használó — aki ezt többnyire gyakorlati, kevésbé elméleti és legritkábban művészi célból teszi, mert rendszerint elsősorban gyakorlati jellegű és csak gyakorlata céljából teoretizáló és viszonylag a legkisebb mértékben művészi egyén — sokszor érzeki képzeteket és nem tiszta fogalmakat és gondolatokat kapcsol a szóhoz. Hiszen a szóval való jelölés természetes kiindulása eo ipso a valamiképen, objektív vagy szubjektív módon tapasztalt jelentéstárgyra való vonatkoztatással van adva, ez a jelentéstárgy pedig csak viszonylag kevesebb esetben tiszta forma és később is egyáltalában nem mindig foglalható tiszta fogalomba, sőt azzal még csak nem is fejezhető ki mindig eléggé; tehát a szó még később sem mindig vonatkoztatható tiszta fogalomra a jelentés kifejezésében. Itt még sok minden volna vizsgálható a jel és a jelentés kapcsolatára vonatkozóan, valamint a nyelvi kifejezés többi alapja tekintetében, de ezek a vizsgálódások már túllépik jelen kereteinket és ezért későbbre hagyjuk őket.

A költészetnek három neme (vagy alapfaja) van, amelyeknek elválasztása régóta közönséges szokássá vált és egészen természetesnek bizonyul, különösen, ha figyelembe vesszük a műnemek és műfajok poláris jellegére vonatkozó megállapításainkat: ez a három költői nem a dráma, az epika és a líra. Ezeknek a műnemeknek a polaritása igen könnyen belátható: nyilvánvaló lesz, hogy a dráma inkább az akarathoz, az epika inkább az értelemhez és a líra ismét inkább az érzelemhez áll közel.

100. A dráma. A drámának a többi költői alapfajjal

szemben főleg az akarathoz közelálló jellege igen világos. Hiszen dráma annyit jelent, mint cselekvés, és a drámában az azt hordozó jellemek és a drámát alkotó cselekvény a lényeges: a jellem azonban mindenekelőtt az akaratra támaszkodik és minden cselekvés ősforrása az akarat, amely sajátneműen vagy legalább csak sajátosan mindenféle tevékenység elején meghatározó szereppel bír, így a sajátnemű értelem elméleti tevékenységében is mint kereső, kutató, gondolkodó akarat, és a sajátnemű érzelem művészi tevékenységében is mint alkotó akarat, teremtmény fantázia. A praktikus tevékenységben pedig, amely a legtöbb dráma anyagát szolgáltatja, az akarat kezdet, legmélyebb alap és legbelső lényeg egyaránt. A dráma akarati polaritása tehát minden kétségen felül áll. Ez a belátás a dráma létrejövetelének és lényegének közelebbi megismerése után még világosabbá válik.

A dráma létrejövetelének és kialakulásának sok hasonlósága van a zivatar keletkezésével és lefolyásával. A drámai hangulatnak, a költő érzelmi feszültségének, alkotási vágyának eleinte ritkább, könnyebb, majd mind sűrűbb, nehezebb páracsomói lassan vagy gyorsan összehőmörülnek és belőlük nehéz zivatartelőd — a dráma alapeszméje vagy talán még gyakrabban valamelyik főalakja — képződik. Ez kibontakozik, nő, mind határozottabb alakot nyer. Körülötte nemsokára további, de rendszerint alárendelt jelentőségű felhőcentrumok alakulnak, — a jellemek vagy a többi jellem — akár csak egy nehéz, nagy zivatar felhőzetében. A felhők nemsokára mozgásba jönnek, együtt, keresztül-kasul, sőt egymás ellen gördülnek. Majd összeütköznek és felvillan belőlük a sokszor még csak fakó, távolból fenyegető, néha azonban rögtön izzóan lecsapó villám. Távoli, hosszú vagy hevesen kirobbanó dörgés indítja meg a zivatart: a cselekvényt. Most már villám villámot ér, nehéz mennykőcsapások rengetik meg a szüntelenül hangzó légkört. És a rohanó események heves viharában megindul a zápor és ontja az érett alkotó érzelem értékes, csodálatosan üdítő gyümölcsseit, a drámai cselekvény és stílus kincses gazdagságát. Pompázó fé-

nyükkal villannak meg közbe-közbe a tűzsugarak, növekvő és mind jobban összesűrűsödő erővel tombolva merül ki a zivatar, míg végre egy utolsó, romboló vagy megvilágosító villámmal befejeződik, villám, dörgés, zápor és vihar hirtelen eltűnik és megtisztult, szép, mind fájdalom, mind öröm után ismét egyensúlyba jutott, egészséges táj marad vissza. Lényegében ilyen a dráma, különösen a tragédia keletkezése és lefolyása: ez nem más, mint az értelem világától ellenőrzött csodálatos akaratjáték — a játék szónak komolyabb értelmében — a sajátnemű érzelem birodalmában; alapjában ez az utolsó adja és szövi a költői dráma cselekvényének legbelső életét.

A drámának három alaphatározománya van. Ezek: 1. a jellemek, a ható erők, a személyek, amelyeken a dráma lényegében alapul. 2. ezeknek kölcsönhatása, a cselekvény, amely a drámának többnyire egy alapeszméből kifejlesztett egész képét szolgáltatja és a dráma szűkebb, szigorúbb értelemben vett kompozíciójának nevezhető; 3. az egész mű művészi kialakítása: ide tartoznak a drámánál stílusa, nyelvi alakja, a benne lévő szentenciák stb.

A dráma legalapvetőbb határozománya a jellemek megalkotása. A dráma élettel teli tevékenység, mozgalmasabb vagy nyugodtabb, külső vagy belső cselekvény ábrázolása és a cselekvény ható erői, hordozói és átélői a személyek, a jellemek. Ezek rangban magasabbak, tehát mélyebbek, gazdagabbak, érdekesebbek és fontosabbak, mint hatásuk, a cselekvény; ennek valódi célja éppen a személyek belső életének és találkozásuk következményeinek ábrázolása. Még a vígjáték könnyű fajtájában sem hibátlan az, ha a költő a cselekvényt a cselekvők fölé állítja; a nagy, komoly drámában ilyen eljárás megsemmisítő eltorzítást von maga után. Ilyesmi nem is történik sem a nagy antik drámákban, sem Shakespeare, Calderon, Goethe, Schiller, Byron, Hebbel, Katona, Ibsen stb. klaszszikus drámai alkotásaiban, és ahol a romantika ennek az ellenkezőjét engedi meg magának, ott sohasem produkál teljes értékű művet. Sőt a dráma fejlődése azt az irányt

mutatja, hogy a súlypont mind erősebben a tevékeny szellemekre, a személyekre helyeződik át és tevékenységük mind inkább érdekes és értékes lelki életük érdekes és értékes illusztrációjává válik. Természetesen nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy a cselekvény, még ha nem is külső, hanem belső, lelki, — mint pl. a Faust vagy a goethei Iphigenia kezdetén — mégis szükséges, mert épen belőle ismerjük meg az okot, a ható erőt, a személyt; másrészt a cselekvény — mint külső cselekvény — teszi lehetővé és közvetíti a személyek egymásra való hatását. És a cselekvénynek, bár alkalmilag tisztán belső is lehet, érdekesnek, elevennek is kell lennie, hogy érdekes, értékes és eleven jellemeket fejezzon ki és hogy maga is érdekfeszítő tevékenységet mutasson be: mert a műélvező részvétele a drámában közvetetlenül a cselekvényhez van kötve és csak ennek közvetítésével kapcsolódik a személyekhez.

Habár tehát a mélyebbre tekintő költőt, az igazi dramatikust a cselekvény, az ellentétekben gazdag, változatosan be- és kibonyolódó hatás és kölcsönhatás is érdekli és leköti, azért legerősebb érdeklődése, egész lelke mégis csak a jellemekre, a személyekre, a szellemalakokra irányul, akár emberi, akár nem emberi szellemek ezek; mindkétféle szellem képét megalkothatja a dráma, hiszen valójában mindegyikben egyforma szellemi lényeg nyilvánul meg. A nagy dráma magva többnyire egy jellem és e körül bontakozik ki azután a cselekvény a többi alakkal. Mindezeknek az alakoknak lelki arculatába mélyed el legszívesebben és legeredményesebben az alkotó művész szeme, hiszen rendszeren már a mindennapi életben is figyelemmel kíséri a maga körül élő és szeme elé kerülő embereket, kritikailag tanulmányozva azokat. Ezért kell a valódi, nagy drámaírónak szellemismerőnek lennie, sőt ennél is többnek: szellemeket úgyszólván teremteni, önálló valóságuktól eltekintve eredeti módon megragadni kell tudnia.

Tudjuk, hogy az oszthatatlan, elemien egyszerű egyéni szellem jó képét nem lehet darabokból felépíteni:

így legfeljebb rongyokkal teleaggatott ruhafogast vagy madárijesztőt nyerünk. Az az idea, amely szellemalakot fejez ki, ábrázol, nem lehet csupán valamely elemhalmaz vagy majdnem tiszta formai szkéma; hiszen már sok magas rendű, szervesen egységes, bonyolult, de csupán tárgyat jelentő ideát lényegileg egyszerűen kell megragadni és nem lehet csak összeállítani. A szellemi lény megragadása még mélyebben és „élesebben“, teljes osztatlan egyszerűséggel történik: ezt a felfogási módot lélekintuíciónak nevezhetjük, amely egy egységes aktussal behatol a második rangbeli valóság, a teremtetett szellem lényegébe, azt megragadja és, ha ez a lélekintuíció a művészen meg végbe, egyúttal utána is alkotja a művész lelkében a megragadott szellemet. A szellemnek ilyen lényegbeli megragadásából, amely második rangbeli, aktív elveket és aktivitást tartalmazó kategoriák szerint történik és mindig individuális mozzanatokkal is kapcsolódik, mert hiszen egyéni szellemet ragad meg, bontakozik azután ki a szellem képe, egyszerű magvából gazdagon kifejlődve; és ezt a lelkében látott szellemlényt a költő azután megfelelő cselekvényben, tevékenységekben, hatásokban, élményekben, sorsban, gondolatokban, szavakban iparkodik kifejezni, lehetőleg a szellem egész lényét egy jó kifejező hatásban jellemezve vagy legalább is a szellemalak minden lényeges oldalát megfelelő hatásokban bemutatva, amint a közönséges élet teszi, sőt még fokozottabb jellegzetességgel. Ha például a költő a Michelangelo-alak titáni alkotóvágyát és sóvárgását ennek eleven individualitásában, a nagy firenzei renaissance-férfi fanyar nemességű lelkében megragadja, akkor ebből a magból a teljes alak mintegy magától kibantakozik és rövidesen gazdag, sokoldalú lényében áll előttünk.

A főalak vagy a főalakok után hasonló módon, csak kevésbé gazdagon és jelentősen bontakozik ki a többi személy, egymással kapcsolatba lép, harcban és szövetségben áll, törekszik valamely célra és ellene, cselekszik érte vagy ellene, küzd, hanyatlik, elbukik, győz stb. Ebből az eleven, szellemi hullámvásból majdnem önmagától adó-

dik a cselekvény, amely eleven, hatóképes jellemeikkel gazdag, étettel teljes, változatos, erőteljes és így érdekes és értékes lesz. Ezért a szkématis, személytelen drámák, halvány, egyénietlen alakokkal, legbelsőbb magvukban holtak, élettelenek, vértelenek. Sőt, az igazán jó jellemekek, úgy mint az életben, egyrészt egyéniékek, másrészt magasabb jelentéssel és hivatással, ill. jelentőséggel bíróknak, tehát szimbolikus szellemeknek kell lenniök; a szimbolikus jelleg e két határozmányának a viszonya kisebb emberi személyeknél az individualitás oldalára, nem emberi alakoknál — pl. isteneknél, tündéreknél és más mesealakoknál — a magasabb jelentés irányában eltolódhatik, de, legalább is a dráma jelentősebb szereplőinél, sohasem szabad az egyik oldalnak egészen hiányoznia.

A drámaköltő legkedvesebb alakja a tett embere, a cselekvő szellem: ez a leginkább akaratszerű, rendkívül élénk jellegű szellem rendszerint a legjobban felel meg az akaratköltészet céljainak, ez hozza magával a legváltozatosabb, legelevenebb, külsőleg is legélénkebb cselekvényt is. Ezért Caesar, Napoleon, Nagy Sándor, Hannibal mindig kedvelt drámai hős volt és a kisebb rendű drámai hősök is többnyire a közönséges gyakorlati élet embereiből kerülnek ki. Ámde a dráma azért korántsem korlátozódik a tett szellemeire; tudós- és művészalakok, valamint az élet minden oldalát egyformán és egységesen magukban egyesítő szellemek is lehetnek erősen drámaiak és ekkor a drámairodalom hálával fogadja őket. És bár igaz, hogy a dráma főleg cselekvényben megnyilvánuló *törekvést* mutat be, úgyhogy nagy drámák, mint a Faust, az Ember Tragédiája stb. egyenesen ezt a törekvést akarják ábrázolni, mégis lehetséges az is, hogy a költő génusz még az úgyszólván teljesen törekvésre képtelen, a pillanat és képzelete ötleteinek szeszélyétől ideoda dobált Peer Gyntet állítsa egy érdekes dráma középpontjába, amely épen a teljesen drámaiatlan hős mesterien jellegzetes drámai ábrázolásával különös érdeklődést kelt, főleg, ha szembeállítjuk vele a legerősebben tragikus drá-

maiségű Brandot. És épen a modern drámai költészet a mindennapi ember és élet drámai, sőt tragikus jellegét is megragadni iparkodik; a legnagyobb drámaköltők azonban mindig, újra meg újra a nagy jellemeket keresik, amelyek egész világokat és világsorsokat hordoznak mérhetetlen szellemükben, és a kisebb alakok, amelyeket előbb csupán a miatt a szükségesség miatt alkottak, mivel harmonikus drámai világképben nem lehet csupa nagy szellemet összeállítani, csak a velük való foglalkozás közben válnak a költő lelkének kedvessé, értékessé és érdekessé.

Ezekről a kérdésekről, amelyek hozzánk különösen közel állanak, még ívszámra írhatnánk, de már az egyetemes művészetfilozófia kiegyensúlyozottsága is megtiltja, hogy egy részletkérdésnél nagyon sokáig időzzünk. Ezért most röviden a cselekvény lényegét vizsgáljuk meg, utána pedig futólag áttekintjük a dráma történeti kifejlődését a jellemek és a cselekvény egymáshoz való viszonyának szempontjából.

A dráma alapja az a középponti mozzanat, amelyből a dráma mint műalkotás, ez a kívülről tekintve mindig — külső vagy belső — praktikus, teorétikus, poétikus vagy egyáltalában élettől teljes *cselekvényt ábrázoló mű*, kibontakozik: ezt az alapot nem szabad összetévesztenünk a drámát hordozó alaperőkkel, amelyek mindig a jellemek; az alap nagyon sokféle lehet, a drámának mindegyik alaphatározmányából származhatik a nélkül, hogy ilyen alaphatározmányt teljesen meg is kellene adnia, ki kellene merítenie. Az alap csak valamely alaphatározmánynak az a mozzanata vagy maga az az alaphatározmány, amelyből a dráma kibontakozik.

Egy hangulat, érzelem mint alap elegendő valamely zenei vagy költői dal számára, ámbár az utóbbiban már a gondolat is közrejátszik; ezeknek a műalkotásoknak egy képzet is elegendő alapul szolgálhat. A dráma már többet kíván, tágabb alapot, amely azonban magvában szintén sajátosan éltető érzelmet kell, hogy hordozzon. Ez az alap a legtöbb nagy drámában, amint már címük is

mutatja és amint Schiller a Wallenstein prológusában erre a műre nézve meg is mondja, valamely jellem, valamely személy. Ez határozza meg az egész művet, de maga mellett mindig elegendő teret enged a háttér és a mellékalakok kialakítására, sőt ezt többnyire meg is kívánja. Az alap lehet azonban valamilyen eszme, korkép, népsors is, mint pl. Ibsen Trónkövetelőiben, Schiller Ármány és Szerelmében, látszólag Goethe Törvénytelen leányában, Hauptmann Takácsaiban vagy Fehér üdvöztetőjében és Herczeg Ferenc Bizáncában. Az első fajtabeli drámáktól ezek az utóbbiak abban különböznek, hogy itt a hős kevésbé van túlsúlyban vagy, hogy több hős is van ill. hogy egy egész nép a dráma hőse, főalakja.

Mindezeknek az alapoknak közös sajátosságuk a nagy rugalmasság, a későbbi kompozíció egyik legfontosabb feltétele. Hiszen egy korkép már lényegéből folyótág körü, meghatározó keretein belül rendkívül sok lehetőséget enged meg, ez pedig feltétlenül szükséges a nagyobb szabású dráma természetes, erőltetés nélkül való megalkotásához. Egy főalak szintén megengedi sok más, mellékalaknak maga körül való kialakítását. Viszont ebben a tekintetben sokkal aggodalmasabbak az úgyszólván tudományosan meghatározott alapelvek, amelyeket a drámának azután be kell bizonyítania. Ebből többnyire művészi szegénység származik, egyfajta üresség, tudátlanság; érezzük, hogy a művész *számára* méltatlan békókba veri önmagát és érzelmét nem hagyja akadálytalanul alkotni, képzeletét zavartalanul kibontakozni. Ibsen későbbi drámáit nem lehet ez alól a vád alól minden esetben felmenteni. Nagyon veszedelmes az is, ha a dráma ugyan rugalmas alapnak, de ennek ismételt illusztrációja. Ebből inkább valamely tudományos rendszer és nem művészi organizmus benyomását nyerjük, inkább ismételt bizonyítást, mint csattanóan egységes bemutatást látunk, ez pedig művészi szempontból fogyatékos. Ez a hiba sajnos Madách hatalmas művétől, Az ember tragédiájától sem vitatható el; főértékei ennek a drámai költeménynek alapeszméje, a cselekvény egyes művészileg és drámailag

rendkívül hatásos részei, mély gondolatainak bősége és a szöveg egyes részeinek nagy költői szépsége (pl. Zúg az élet tengerárja, Mindenik hab új világ), fogyatékoságai a jellemek nem eléggé eleven és individuális jellege és a cselekvénynek nem eléggé szerves egységessége.

Ha megvan az alap, kezdetét veszi a kialakítás. A főalak mellé megalkotja a költő a melléalakokat és a háttérret vagy az alapképből kibontja az alakokat. Az alakokat egyenként és kölcsönhatásukban fejleszti tovább, az egész kép velük együtt bontakozik ki. Nagy drámánál, amelyben sok alak mozog, az a nehéz feladata van a költőnek, hogy lehetőleg mindegyikre külön ügyeljen, hogy egyéni életet és egyetemes jelentést, valódi szimbolumjellegét és eleven, de szimbolikus szerepeket adjon nekik. De nemcsak mindegyik alakot kell tökéletes pszichológiai ismerettel igazán és következetesen, szervesen megrajzolni és fejlődésében tovább vezetni, hanem meg kell határozni azokat a helyzeteket is, amelyekben mindegyik a legjobban hat a többire. Az eseményeket nemcsak érdekességük foka szerint kell rendezni, — ezt a francia romantikus dráma pedig sokszor egyetlen szabálynak tekintti — hanem a szerint is, hogyan következnek be kellően előkészítve, a maguk idejében, bár néha váratlanul, de a jellemekre való tekintettel természetesen és jelentősegesen, sorsuk szempontjából megfelelően. A költő úgyszólván teremtetője, fenntartója és bírása világának, amelynek képét lassanként ki kell alakítania, a tervezett végnek megfelelő teljességűvé kell érlelnie.

A dráma cselekvényének megvan ismert ívelése: ez abban az esetben, ha pszichológiailag meg van alapozva, a jellemek fejlődéséhez igazodik és a szerint, hogy milyen időponttól kezdve, meddig és milyen vég felé fejlődnek ki a jellemek, különbözően alakul. A drámaköltőnek nagyon fontos a tökéletes pszichológiai tudás: ismernie kell a lelki élet legmélyebb motívumait, erőit és forrásait, világosan meg kell ragadnia és ábrázolni tudnia a lelki fejlődés legmélyebb elrejtett vezérvonalát. Csak ha ezen a fejlődési vonalon, esetleg több személy fejlődési vona-

lán alapul, lehet a cselekvény és fejlődése belsőleg motívált. A jellemfejlődés hosszának különböző lehetőségeit nemsokára megvizsgáljuk. Épen a legjobb drámákban a cselekvény fejlődése már nemsokára kezdete után előre látható, menetének lényegében már nem ér meglepetés: és a költő mégis végig fenn tudja tartani a feszültséget, a cselekvényt mindig érdekesen vezeti és gyakran épen a fejlődésnek kérlelhetetlen lelki következetességével azt egyenesen aggasztóvá, döbbenetessé és velőig hatóan izgatóvá tudja tenni. Ezzel szemben épen a nagyobb igényű olvasó vagy néző érdeklődése olyan dráma iránt, amelyben minden egy önkényes képzelet ötletei szerint váratlanul és az alakok lelki fejlődésében meg nem alapozottan történik, nemsokára elmúlik: mert a cselekvényben a szellem fejlődésének ábrázolását és nem egy korlátlanul csapkodó fantázia szeszélyeinek a játékát akarja látni. Az igazi dramatikus számára még a következetesen fejlődő cselekvényen belül is marad elég tér, hogy a részleteket az alakok és hatásaik nehéz veretű és gazdag tartalmával megragadóvá, sőt gyakran váratlanul meglepővé tegye. Közben mint tökéletes lélekismerőnek nemcsak alakjaira, hanem a műélvezőre is mindig figyelemmel kell lennie és a fejlődés menetét lehetőleg úgy kell megalkotnia, hogy egyúttal a legnagyobb hatást is érje el. A valóban nagy műalkotásnál ennek a hatásnak az elérése sohasem történik a belső igazság árán; mihelyt ilyesmi előfordul, a művész az önmagában tökéletes műalkotás eszményét a mulattatás céljából lealacsonyította és alkotása a művelt felfogónak nem tetszhetik, hanem rögtön visszataszást kelt. Másrészt azonban a tökéletes műalkotásnak a fogékony és elegendő lelki képességgel és fejlettséggel rendelkező, a művet megértő átvevőt untatnia sem szabad: mert ez a jelenség a gazdagság és az elevenség hiányára vall. Magától érthetően nem mindenki hivatott arra, hogy tetszésével vagy nemtetszésével, érdeklődésével vagy unalmával ítélkezhessék jelentős műalkotások fölött.

A jellemeken és a cselekvényen nyugvó súly elosztása dolgában három lehetőség képzelhető el és ezek a

történeti fejlődés folyamán valóban fel is léptek egymás után. A görög dráma — a vígjátékot most nem érintjük — voltaképen az egész cselekvény harmadik harmadát nyújtja, a kimenetelt, a tragédiánál tehát a katasztrófát. Az előzményeket a prológosban és a darab folyamán elmondják. A jellemek készek, fejlődésre már nem szorulnak, sőt nem is fejlődhetnek, mert hiszen a dráma kezdetén már a vég bevezetésénél járunk, ehhez pedig a személyeknek immár belsőleg éretteknek kell lenniök. Ebből magyarázható az antik dráma szigorú egysége. Valójában nem is cselekvény, csak a cselekvény vége és ez természetesen teljesen egységes: azaz épen a vég. Még a hely és az idő egysége is, amelyet Aristoteles ugyan nem követel, de az utóbbit érinti, itt nagyon könnyen megtartható és csaknem mindig meg is van. Ez azonban nem más, mint ha a modern költő a dráma kimenetelét, tragédiában a katasztrófát egészséges érzéssel színváltkozás és időben való megosztás nélkül bonyolítja le. Sőt, a modern dráma, amelynek az utolsó felvonása vagy színe felel meg az antik drámának, többnyire még egységesebb ennél, amelyben a kardalok és valamennyi színész elvonulása a színpadról közbe-közbe megakasztja a sors beteljesedését. A modern dráma nem csak differenciáltabb, hanem integráltabb is az antiknál, bár ez az első pillanatban más-ként látszik. A görög drámában tehát a súly a kimenetelen van, hiszen ez az egész drámai cselekvény legfontosabb része, vége, gyümölcse. A kész személyek csupán lehetővé teszik. Azért a személyek még sincsenek a cselekvénynek szolgailag alárendelve. Következetesek maradnak, alárendeltségük nem önkényes kezelésükben nyilvánul meg, csak abban, hogy a görögöt talán jobban érdekli sorsuk, mint jellemük.

A fejlődés második foka a nagy shakespearei drámában emelkedik tetőpontjára. Ez a teljes dráma két utolsó harmadát adja. A tragédia cselekvénye rendszerint közvetlenül a tragikus tett előtt kezdődik és innen halad a vég felé. Ezzel függ össze az a körülmény, hogy Shakespeare személyei, akik már erősen fejlődnek, voltaképen

nem fejlődnek a tragikus tett *előtt*. Mint kész tragikus hősök olyan helyzetbe kerülnek, amelyben tragikus mivoltuk nyilvánvalóvá válik és őket egyúttal nyilvánvaló ellentétbe sodorja világukkal. Csak itt kezdődik fejlődésük, amely voltaképpen fokozatos belső összeomlás abban az eredménytelen harcban, hogy fenntartsák magukat; ez tehát a katasztrófa érési folyamata. Így van ez Macbeth-nél, Lear királynál, Shylocknál. Brutus és Romeo és Julia is csak a tragikus tett után mutatnak fejlődést, arra kezdettől fogva készen vannak megalkotva. Ezzel függ össze a shakespearei dráma külső alakja: a tér és az idő egységét itt, ahol a cselekmény hatalmas ívben feszül ki, már nem lehet megtartani, az arra való törekvés fölösleges és művészileg hamis volna. Az egység itt a cselekvényben van, amely a tragikus tettől, egy végzetes ellentét megnyilvánulásától következetesen rohan a vég felé. Ebben a fejlődési menetben érnek meg a jellemek, amelyek a cselekvényt hordozzák, de amelyeket ez is tovaragad és viszont megérlel az összeomlásra. Jellem és cselekvény itt egyen-súlyban és egyenrangú kölcsönhatásban van.

Hátra van a harmadik fok, amely a teljes dráma mindhárom harmadát magában foglalja. Ezen a fokon a fejlődésnek ott kell megindulnia, ahol valamely jellem erősen drámai, tragédiákban tragikus jellegét nyeri. Természetesen nem szükséges egészen ab ovo, talán még a hős születésével is kezdeni, de ennek már a döntő tett előtt is fejlődnie kell. A dráma tehát ott kezdődik, ahol a hős jellemét már erősen kibontakoztathatja, innen felemelkedik a jellem teljes kialakulásáig, amely teljes kialakulás valamely tettben vagy más döntő tevékenységben nyilvánul meg, és végül a megfelelő kimenetelre fejlődik tovább. Ezt a fejlődést először epikusnak gondolhatná valaki. Nem az, hiszen az élet épen ezt a teljes drámát nyújtja és mégsem válik eposszá. Csak erősen meg kell ragadni és kialakítani a drámai fejlődést. Világos, hogy itt a cselekvény egysége is egészen eltűnik vagy csak alárendelt jelentőséggel bír: a szerves egység a legmélyebb szerves magba, a jellemekbe és ezeknek *egységes fejlődé-*

sébe megy át. A döntő tett itt csak illusztrációja a jellemnek és tragédiában a külső összeomlás — amelynek sokszor egyáltalában nem kell testi halállal végződnie, mint ahogy azelőtt majdnem mindig történt — gyakran alig látszik meg, csak annyira, hogy feltárja a belső összeomlást, amelynek a hősből *szükségképen be kell következnie*, a lélekben ható és attól megsértett túlvilág törvényei szerint, még ha a körülötte mozgó világ felmentené is.

Tehát fokozódó bensőségesebbé válást látunk. A súlypont itt, mint az életben, a jellemelekben van, a cselekvény az ő kifejezésük és csak annyiban alakítja őket, amennyiben lehetővé teszi kölcsönhatásukat. Épen a legnagyobb jellemelek azonban maguk alakítják ugyan a világot, de ez alig alakítja őket. A kölcsönhatás sohasem hozná meg belső megoldásukat, ők a lelkükre gyakorolt titokzatos isteni hatás törvénye és változása szerint omlanak össze vagy támadnak fel. Kisebb szellemeknél természetesen nő a világ befolyása.

Itt teljessé vált a nagy dráma. Tárgyának, a tárgy felfogásának és ábrázolásának lehetőségeiben még végtelen tér nyílik számára, de lényege beteljesedett. Elérte a legmélyebb magot, elnyerte legnagyobb kibontakozását és egységessé válását, ívelése tartalmazza a dráma, a drámai szellemfejlődés mindhárom harmadát, amint az élet mutatja és minden ember átéli. Lényegbeli továbbalakítás innen már nem lehetséges, mert a dráma részeiből megismerjük és a világ példáján tapasztaljuk, hogy minden lényeges mozzanata a drámai fejlődésnek meg van ragadva. Ezt a fokot néha már Shakespearenél láthatjuk, legalább megközelítően Coriolanusában és talán a Hamletben. Többé-kevésbé kialakult már Schiller Wallensteinjában és Orleansi szűzében, Goethe Faustjában, Ibsen két ellentétes és mégis egymáshoz annyira közel álló drámájában, a Brandban és a Peer Gyntben. A dráma egyetemes fejlődésének tekintetében tehát kétségtelen haladást mutat az irodalomtörténet.

A vígjáték egészen hasonló a komoly drámához és

úgy mint ebben, előfordul benne mind a három bemutatott drámafajta; fejlődése is hasonló *lehet* a komoly drámához; itt azonban a harmadik fajta kevésbé fontos azért, mert a vígjáték könnyű fajsúlyú jellemei bizonyos fokig veszítenek súlyban a cselekvénnyel szemben: így a vígjáték *tényleges* fejlődése nem is mutatja azt a jellegzetes vonalat, mint a komoly drámáé. A főkülönbség a két drámai faj között az, hogy míg a vígjáték, szigorúban a komédia kimenetele a felfuvalkodottság megpukánását ábrázolja, addig a tragédiában nagyobb, súlyosabb veretű magabízó személy omlik össze. Bővebbet ezekről a sajátosságokról a tragikum és a komikum tárgyalásánál mondhatunk.

A komoly dráma hőisébe beleélhetjük magunkat, a komédia hőisébe nem vagy csak sokkal kevésbé, mivel abban nyilvánvalóvá válik a komikus vonás, önmagunk előtt viszont még esetleg meglévő komikus jellegünk sem nyilvánvaló; mert ha már nyilvánvaló, akkor már nem komikus igazában. Ebben a tekintetben mondhatjuk azt, hogy a komoly drámába átérezhetjük magunkat, a komikusba nem. Ez az érzelem külső kifejezésében is meglátszik: a komoly drámától sokszor fakasztott sírás a részvét kifejezése, míg a komikumon való nevetés mindig kifejezi a felsőbbség érzését is.

A tragédián és a komédián kívül a komoly és vidám drámának még sok faja van, amely győzelemmel, felemelkedéssel vagy megvigasztalódással, megégyezéssel, szerelmi drámáknál sokszor házasságkötéssel végződik: mindezekben általában megvan a bemutatott jellem- és cselekvényfejlődés, megfelelő specifikus változásokkal.

A dráma harmadik alaphatározománya az individuális részletekig terjedő művészi kidolgozása. Itt mindenekelőtt egy sokszor megvitatott kérdést, a szentenciák problémáját kívánjuk érinteni. Minden mélyebb költészet, leginkább pedig a gazdag dráma, elbírja, sőt bizonyos értelemben megkívánja mély gondolatok kifejezését. Ezeknek mindenestre erőltetés nélkül kell beleilleszkedniök a környezetbe, ennek alapérzéséből, sőt ezt erősítve kell felvillan-

niok; de azért önértékük, saját jelentésük és jelentőségük, még pedig lehetőleg mély és tágkörű, is legyen. Minden ilyen jó mondás új távlatokat nyit meg a szellemi világ nagy területein. Ebben, helyes úton járva, voltaképpen alig túlozhatunk, habár még a jól alkalmazott mondások túlhalmozása is végül megzavarja az egységet és akadályozza a drámai cselekvény fejlődésére irányuló koncentrációt. A bölcs mondások kezelése ezért valóban nagy bölcseséget és finom tapintatot kíván annak meghatározásában, hogy mennyit engedhet meg magának a költő ezen a téren. Az ilyen mondásoknak lehetőleg eredetieknek, a mellett találóknak és helyükön valóknak kell lenniök, alkalmazásuknak egyszerűnek és erőltetés nélkül valónak kell lennie; semmiesetre se előzze meg őket a figyelmet egyenesen a következő mondatra felhívó figyelmeztetés. Az ilyesmi először is művészietlen és hasonlóan hat, mintha pl. a természet valamely fontos eseménye, jelensége előtt nem is saját nyelvén fogalmazott használati utasítást nyújtana; másodszor ilyenkor mindig az a gyanú támad, hogy a költőnek csak kevés ilyen bölcsesség jut eszébe, ezért azután vigyáz, hogy egy se kerülje el a figyelmet. Mély jelentőségű mondások még felkiáltásokban is felvillanhatnak, amikor szentenciajellegük alig vehető észre: és mégis épen ilyenkor a leghatásosabbak szoktak lenni. Ilyen eljárás rendkívül művészi, de mindenféle tanítómesteres, minden áron való, még egészen alkalmatlan személyek szájába is adott közlés tűrhetetlen. Ebben a tekintetben is meg kell figyelnünk Shakespeareat vagy Goethe-t, milyen természetesen és épen ezért milyen mélységes bölcseséggel járnak el!

Bár a szentenciák a nagyobbszabású drámában igen fontosak, az érzelmi életnek, minden művészet igazi életének a jelentőségével korántsem érnek fel. Az érzelmi kifejezés, az érzelem, a hangulatok eleven hullámozása és hatása — akár ijesztő tragikus rohanással, vad fellobbanással, akár bájos nyugalommal szöve, rajongóan vagy ábrándozóan, fájdalomban vagy boldogságban folyik tova — az az elem, amelytől a dráma mint műalkotás igazi

művészi életét és jellegét nyeri. A leginkább művészietlen vonás minden költői műben, tehát a drámában is, ennek az érzelmi életnek és hullámvásznak a szegénysége. Ez lehet nyugodt, de élettel teli, mint Goethe Iphigeniájában, szenvedélyes és rajongó, mint Tassójában, változatosan hullámvázó, mint Faustjában, heves és gyors, mint Calderon drámaiban, vagy olyan öserejű, a legvidámabb, legbájosabb és legkönnyedébb imbolygástól a legrettentesebb tombolásig, mint Shakespearenél, és a rejtett, de gazdag mélységeket egy beléjük vagy belőlük villanó vilámmal világíthatja meg vagy pedig zúgva öntheti ki tartalmukat: mindez jó és művészi élettel telt lehet. Ha azonban ez az érzelmi élet, amelynek minden mondatból, minden felkiáltásból, minden kérdésből, minden mozdulatból elő kell fakadnia, hiányos, akkor elveszett a műalkotás művészi jellege és vonzósága; merevvé, szárazzá, tudákossá, unalmassá válik, művészileg halott. Ha nem csillog ebben az érzelemlényben, akkor a dráma tengere tombolhat és dühöng, mégsem kap meg, vállat vonva vagy mosolyogva haladunk el mellette és azt gondoljuk, hogy szerzője fáradságát és erejét megfelelőbb munkára fordíthatta volna.

Most még a kidolgozás három jelenségét kell megvizsgálnunk: a művészi kifejezés, a nyelv és a nyelvi alakkezelését. A költő szívesen fejezi ki magát képekben. Képeket már a közönséges nyelv is használ a szemléletesség és ezzel a könnyebb érthetőség céljából. A költőnél ehhez a képes kifejezés művészi önértéke járul. A képzelet képei rendkívül változatos, gazdag érzelmekkel vannak kapcsolatban és ezeket bennünk is felkeltik. Más, tisztultabb, vagy idegen, de eleven és jelentéssel teljes, tehát megragadó világokba vezetnek be, kiszélesítik a dráma világképét. A költő tehát bizvást használhatja őket, sőt ezt bizonyos mértékig meg is kell tennie, de mindig a művészi követelmények szemeltartásával. A képnek önértéke van, e mellett azonban szervesen bele kell illeszkednie a dráma egészébe. Nem szabad tehát minden áron hajhászni, hanem ott kell alkalmazni, ahol világosságot gyújt, nem

zavart kelt vagy a fejlődést gátolja. Érzelmi kifejezésben gazdagnak, szemléletesnek, eredetinek és találónak kell lennie, de sohasem szabad keresetté válnia, mint a modern költészetben annyiszor, vagy az érthetatlenségig, esetleg az értelmetlenségig szubjektívvá, önkényessé, főleg pedig sohasem rúttá. Ha a rútat, az utálatost kell érinteni, akkor tanácsos ezt minél kevésbbé szemléletes módon tenni. A rútban való gyönyörködés, annak kifestése vagy durva odavetése épen a magasabb rendű, érzékenyebb embert riasztja vissza és korai elfordulását eredményezi a műtől, még mielőtt ennek esetleges értékei hathattak volna rá. Itt tehát a legnagyobb tapintatosság és érzelmi finomság, a művészi jellegnek ezek az elemi feltételei a legnagyobb fokban szükségesek. A rútat csak az keresi, aki a szépet nem tudja megérezni és még kevésbbé megéreztetni, az éretlen vagy eldurvult érzelem vagy a tehetségtelenség. Jellemző, hogy a klasszikusok ebben a tekintetben csak ritkán kifogásolhatók; a vígjátékban sok esetben más helyzettel állunk szemben, de azért ez nem igazolja teljesen Aristophanes vagy Shakespeare minden eljárását sem.

Nagyon ügyel a jó költő arra is, hogy milyen személyeket beszéltet képekben, sőt arra is, hogy milyen fajtájú képekben. Művészember természetesen másként lát, beszél, mint az elvont tudós, és a tett embere ismét másként. A képek tömegével is vissza lehet élni; különösen a dráma, amelynek sokszor gyors ütemű menetre van szüksége, lehet egészen egyszerű, képekben szegény és mégis szép. A klasszikusok aránylag kevés, de tökéletes és megkapó képet használnak. Ezeket csak addig szabad szaporítani, amíg egymás megértését nem zavarják, teljesen öncélú életre túlburjánozva a drámát természetellenes módon túl nem terhelik és a személyeket, akik ugyan sokkal magasabb rendű stílusban beszélhetnek, mint a mindennapi valóságban, nem teszik dagályosakká.

A nyelvről már mint a költészet egyetemes kifejező eszközéről szólottunk és így itt csak néhány rövid megjegyzés van hátra a drámai nyelv különleges határozma-

nyaira vonatkozóan. Ezek a dráma lényegéből következnek. A dráma erősen akarati jellegű költészet, jellemeknek cselekvényben való megjelenítése. Ezért ezeket a jellemeket lehetőleg jól ki kell fejeznie. Ebből nem az következik, hogy a drámai nyelvnek mindig tömörnek, energikusnak, „tettel terhesnek” kell lennie, hanem a személyek és az események szerint kell igazodnia. Ne csak minden költőnek legyen meg a maga stílusa, de lehetőleg a dráma minden személyének is. Természetes, hogy a tett embere másképpen beszél, mint a szerelmes költő, a papnő másképpen, mint a katona, a tudós másképpen, mint a paraszt és a nő másképpen, mint a férfi, vagy a gyermek. Mindegyik személy nyelvének ki kell fejeznie egyéniségét és mindig jó, ha ennek eleget tesz; más kérdés persze az, vajjon az illető személy beleillik-e a drámába. Ámde a meg nem felelő személyek hibáját nem lehet egy viszont hozzájuk nem, de a drámába jobban illő nyelvvel jóvátenni: ennek mindig a személyekhez kell igazodnia és a költőnek drámai nyelvének sajátosságait személyeibe is bele kell tudnia oltani. Általában kétségtelesen a feszült, tömör, mozgalmas beszéd a legmegfelelőbb és a leghatásosabb a dráma számára; de az ilyen beszédhez megfelelő jellemek és cselekvény is szükségesek, tehát tetterősek és gazdagon cselekvők, sőt ellentétekben mozgók. Látjuk azonban Goethenél, de sok esetben Shakespearenél is, hogy a nyugodt, szép, képekben gazdag nyelv is lehet alkalomadtán, egyes jellemeknél és bizonyos körülmények között, teljes művészi szépsége mellett a legnagyobb fokban drámai hatású.

Fontos kérdés az is, mennyire szabad a költőnek a nyelvet a rendes mértéken túlemelnie és mennyire szabad a közönségesség, sőt az alacsonyság felé leereszkednie. Beható, pontos megállapítások ebben a tekintetben nem tehetők, a költő és a műélvező helyes tapintattal megérzi a megfelelő mértéket az egyes esetekben. Szerfelett magasra csapó, dagályos nyelvtől a költőnek, főleg a drámai költőnek, általában őrizkednie kell, kivéve, ha ez valamely személy jellemzéséhez szükséges. Nemesen magas

nyelv még mindig lehet természetes, azaz épen a felmagasztosított természet kifejezése. Az alacsonyhoz való nagyon erős leszállás lehetőleg kerülendő és itt még jellemzéseknél is igen óvatosan, sokszor csak futólagos utalásokat vagy célzásokat alkalmazva kell eljárni: mai ízlésünknek sokszor már Shakespeare is durva. Az alacsonynak, közönségesnek megfelelő stilizálása, ha nem válik egyenesen meghamisítássá, többnyire előnyös.

Közismert dolog, hogy egyes tárgyak versben sokkal művészbé válnak, mint amilyenek prózában: klasszikus példa erre Goethe Iphigeniája. Sőt voltaképen azt kell mondanunk, hogy vannak tárgyak, amelyek a verset nem tűrik, és mások, amelyek alig tűrik el a prózát. Modern társadalmi dráma versben igen furcsán hat (pl. Szigligeti: Fény árnyai), a Faust prózában nagyon ellaposodnék. Itt általában az a szabály, hogy tőlünk távolabb eső, meseszerű, mondai, történetileg határozott, sőt régi veretűvé vált tárgyak az erősebben emelkedett nyelvet, tehát lehetőleg a verset kívánják meg. A közönségesebb tárgyakhoz viszont a mindennapihoz közelebb álló nyelv illik, de ez is törekedjék némi nemesítésre.

Az emelkedett próza annyiféle, ahány esetben előfordul. De milyen versformát kíván a magasabb dráma? Az antik dráma a trimetert használta, ezt a méltóságteljesen nemes, igen művészi versmértéket, amely felemelkedésének és leereszkedésének változásával a világ folyását, a tragikus sorsot és a görög drámának még a katasztrófában is megőrzött nemes nyugalmaát igen jól ábrázolta. A modern, hosszabb és mozgalmasabb, cselekvényben gazdagabb dráma számára azonban ez a vers nagyon is lassú, alakja nagyon kötött, sora nagyon hosszú. Látszólag ugyanaz a hosszúsága van az alexandrinusnak, ennek a hatjambusú versnek. Mivel azonban itt a verssor közepén egy természetesen is fellépő bevágást, szünetet alkalmaznak, a sor két rövid és egyenlő félre bomlik; ezeknek szüntelen visszatérése megtörhetetlenül szilárd, merev alakjukban idővel annyira tűrhetetlenné válik, hogy szavaló előadás mellett a hallgató, sőt ha érzéke-

nyebb, már az olvasó is olvasás közben elveszíti a műalkotás minden szépségének élvezési lehetőségét ennek a sokszor dagályos, arrogáns versformának nem egyszer egyhangúvá váló hangzásától keltett kínjaiban. Nem mondható a francia dráma nagy dicsőségének, hogy ezt a versmértéket kialakította, bár kétségtelen, hogy a francia nyelvnek meglehetősen külsőséges, de bájosan könnyed fonetikája folytán ez a versforma a franciában kevésbé tűrhetetlenül hat, mint pl. a magyar nyelvben; dagályosságát azonban, amelyre különben maga a francia nép és nyelv is hajlik, a franciában sem vesztí el teljesen. Igen nagy költői tehetség kell ahhoz, hogy az alexandrinust megfelelő individualizálással egy egész drámán keresztül élvezhetővé tegye.

A drámának majdnem általánosan elfogadott versmértéke az ötös, ill. hatodfeles jambus. Kétségtelenül ez a legjobb drámai versforma. Öt jambus már nem alkot szigorú egységet, tetszés szerint felbontható, nem is rohan, de nem is nagyon lassú, a sor hossza alkalmat ad a legkülönfélébb tárgyak alkalmas kifejezésére, mert maga is igen különbözően kezelhető és alakítható a tárgyhoz.

A négyes trocheus, ez a klasszikus spanyol drámában használatos és németben pl. Grillparzer *Ahnfrau* című drámájában igen ügyes tapintattal alkalmazott versforma, erősen groteszk jellegű, száguldó, félelmetes sebességű és zúgó, lecsapó erejű, máskor játékos kedvű, tehát egyes különleges tárgyakhoz illik csak jól: kiválóan alkalmas az egészen szokatlan és a mellett fenyegető, az exotikus jelleg, a dagály, de a nagy lendület vagy szeszélyes kedv kifejezésére is.

Végül pedig meg van engedve a költőnek, sőt néha szükséges is, hogy a versmértéket ugyanabban a műben, különösen drámában, változtassa, amint pl. Vörösmarty is teszi *Csongor és Tündéjében*. Meggyőződésünk szerint a nagy, világképet nyújtó dráma mindig egyenlő versben majdnem már egyhangúnak nevezhető. Izgalom, csapongó, szárnyaló kedv megkívánják a maguk külön, változó kifejezését, amelyre a daktilus és az anapaestus nagyon alkal-

mas, sokszor jobb a jambusnál és a trocheusnál. Milyen nagyszerűen hat pl. a Knittelvers-szerű Faustmonolog szabálytalan kezdete! Faust sóhajtással kezdi és ezzel a sóhajtással első szavai természetesen „Habe nun ach” alakban és nem például „ich habe nun” vagy „ich habe, ach” módjára röppennek el szájából. Milyen művészi Vörösmarty, a nagy versművész eljárása, amikor a röpke nemtők dalát daktilikus és részben — sorosztás folytán — anapaestusos alakban írja meg!

A drámaírónak a nyelvnél szorgosan kell ügyelnie a kifejezett tárgyra: a versnek ahhoz való alakítása és így mélyen művészi forrású változása sokkal poétikusabban hat, mint egy és ugyanannak a versmértéknek aggodalmas folytonos betartása. Ebben a tekintetben sokszor a legfinomabb árnyalások figyelhetők meg, amelyeket a költő néha akaratlanul eltalálva, többnyire azonban tudatosan alkotott. A szabadabb, természetesen nem az áttekinthetlenségig önkényesen változó versmérték egyik igen fontos feltétele a tökéletesen művészi drámának.

Shakespeare és különösen az ő mintájára más költők is gyakran szoktak verset és prózát felváltva alkalmazni, az utóbbit főleg népi jeleneteknél használva. Ez is igen finom tapintatra vall, de modern költőnél sokszor érzékenyen sérti a stílusegységet. Ezért ebben a tekintetben is megengedhető, néha egyenesen ajánlatos is az alacsonyabb tárgy stilizálása, ha az kellő művészettel történik. A rím használata főleg csak a közönséges valóságtól már nagyon messze eső tárgyaknál célszerű; ilyen esetben nagyon emeli a művészi jelleget és hatást.

Mindezeknél a mozzanatoknál a költőnek a művészi tökéletességre és a hatásosságra egyszerre kell ügyelnie. Hiszen ezek nagy művészeknél, amint mondtuk, többnyire maguktól harmonikusan egyesülnek, de azért mindig vannak a drámában olyan részek is, amelyekben ezt a két mozzanatot gondosan egyesíteni kell, mivel nem mindig illenek egészen össze. Itt azután megint a helyes tapintat a döntő, de szükséges a lélektani hatásra egyáltalában és különösen a drámai hatásra vonatkozó némi

ismeret is. Ezt néha természetes megérzés útján meg lehet szerezni, többnyire azonban tapasztalásból kell megtanulni. Különösen a felvonások elejére és végére kell a költőnek ügyelnie, a felvonások között leginkább az elsőre és az utolsóra. A jó drámaíró azonban természetesen minden alakot, minden tettet, sőt minden sort és mondatot és szót is mindenféle tekintetben, főleg azonban tapintatának ítélőszéke előtt gondosan mérlegel, ámbár alkotó érzelme és képzelete zúgó folyam módjára teremti, úgy, hogy a megalkotottat alig képes leírni.

Nagyon sokat írhatnánk még a drámáról: a részleteket azonban kiki legjobban magukból az egyes drámákból olvashatja ki. A drámaírodalmat tanulmányozónak a sajnosan kevés jelentős magyar drámán kívül a klasszikusok közül a görög drámát, Shakespearet, Lessinget, Goethet, Schillert, Hebbelt, Grillparzert, Ibsent, Strindberget, Hauptmannt stb. ajánljuk, továbbá a francia dráma néhány főművét és — itt marad leginkább sok értékes mű igazságtalanul figyelmen kívül — a spanyol drámát, különösen Calderont; itt olyan kincsek találhatók, amelyek sok esetben a shakespeareiekkal egyértékűek, de teljesen más és rendkívül érdekes, főleg a nagy *konstrukciós* erejű képzeletre jellemző fajtájúak. Nemismerésük nagy hiány és veszteség mindazok számára, akik a drámával behatóan foglalkoznak.

Végül megemlíthetjük, hogy a dráma mint személyeket felléptető és cselekvényüket ábrázoló műfaj a legobjektívabb jellegű valamennyi költői műfaj között.

101. Az epika. Ha megkülönböztetésünk helyes, akkor a költészet második főfajtája a költészetben belül ismét leginkább az értelem felé polarizálódik, úgy mint a költészet maga a képzőművészettel és a zenével szemben az értelemhez áll legközelebb. Várható, hogy ez a költői nem a drámával szemben, amely közvetlenül küzdelem, az akarat harca, legalább alakjában, ha nem is tartalmában, nyugodtabb, úgyszólván racionálisabb, értelemszerű jelleget mutat. Valóban meg is találjuk ezt a költői fajt: ez az epika, az *elbeszélő* költészet, az egész elbeszélő műiroda-

lom versben és prózában. Az *elbeszélés* valóban a leginkább értelemszerű költői ábrázolási mód szemben valamely cselekménynek közvetlen odaállításával vagy a lírai költő énekével, mintegy önközlésével: az önmagában nem kis mértékben objektív, bár a legkülönbözőbb mértékben szubjektíve színezhető és alakítható művészi elbeszélés tényleg a legracionálisabb, a legnyugodtabb költői ábrázolás.

Azt is beláthatjuk, hogy az elbeszélés a közvetlen cselekvény útján való közléssel szemben veszít az ábrázolás étellel teli mindenoldalúságából és a tárgy és a műélvező közötti kapcsolat közvetetlenségéből: az epika valóban sohasem annyira a mindenoldalú élet maga, mint a dráma, és tárgya sohasem is áll annyira közvetetlenül közel hozzánk, mint a drámai cselekvény. Viszont az epikának más lehetőségei vannak, amelyek ezt a hiányt bizonyos tekintetben ellensúlyozzák. Az első, amit észrevehetünk, az, hogy az epika életkép dolgában ugyan kevésbé mindenoldalú, de jóval többalakú a drámánál. Azt mondhatjuk, hogy a dráma harmonikus mindenoldalúságában és gazdag szerkezetével már nem lehet nagyon különféle struktúrájú: csak kevés lényegesen különböző drámai műfaj van és itt is a tárgyi jelleg adja meg az egyik leglényegesebb különbséget; e mellett még a cselekvény hossza — részben a felépítés teljességével kapcsolatban — és a nyelvi alak birnak nagyobb jelentőséggel. A viszonylag sokkal egyszerűbb epikai struktúra ezzel szemben rendkívül változatos lehet. A nyelvi alak és a hosszúság különbségein kívül a specifikus megalkotási mód is nagyon jelentős szerepet játszik az epikai struktúrában. A nyelvi alak különbsége alapján adódik egyrészt a regény és a novella, másrészt az eposz és az elbeszélő költemény többi fajtája, ha ezeket a műfajokat valóban mint prózaepikát és verses epikát fogjuk fel.

A regény sokféle eseménynek, többnyire sok személynek és többféle sorsnak elbeszélő ábrázolása, beleértve egy tartalmilag összefüggő és lezárt történetnek nagy, lehetőleg egységes képébe; sokszor átfogó világképpé.

tágul. Vannak személyei, cselekménye és művészi kialakítása, mint a drámának, de mindezt az elbeszélés közvetíti, ill. tartalmazza. Ez bizonyos mértékben elveszi ugyan az élettel teljes mindenoldalúságot, de viszont nagyobb perspektivákat is adhat és olyan képek és események ábrázolásának lehetőségeit is nyújtja, amelyek a drámában nem mutathatók be. Az elbeszélés egész generációkat kapcsolhat össze, tájakat festhet, megállhat reflektálni, míg a dráma belső élete rövidebb ívelésű, feszesebb, kevésbé festői és mindig tovább, továbbot diktál. A regény specifikus határozmányainak részletes fejtegetésébe itt nem bocsátkozhatunk bele: ezek amúgy is sokban hasonlóak a dráma határozmányaihoz, úgy hogy elegendő példának vehetjük a drámának előbbi részletes bemutatását.

A novella kisebb történetet vagy képet mutat be, kisebb cselekvényt vagy a sors egy megnyilvánulását, az életnek egy kis darabját, amely azonban a maga jelentőségével az azt átélők egész lényére és életére erős fényt vet. A novella is elbeszélés alakjában van megalkotva és bizonyos tekintetben az egyfelvonásossal áll szemben.

A nagy, kor- és világképet adó, sokszor valódi hőseket és hősi sorsokat vagy legalább is hősi háttérből kiemelkedő személyeket és sorsokat komolyan vagy iróniával bemutató eposz úgyszólván verses regénynek nevezhető: a leglényegesebb különbségek a versből és következményeiből, számos tartalmi és stílári követelményéből, folynak. Az eposz, amely többnyire sokkal hosszabb, mint a dráma és jóval nagyobb tárgykört ölel fel, mindamellett struktúrájában szintén sokkal egyszerűbb ennél. Ezért látjuk azt a jelenséget, hogy az eposz, amelyet a művészi elvek, az egységesség, a szervesség stb. csakúgy megkötnék, mint a drámát, mégis kevésbé szigorúan egységesnek és szervesnek stb. tűnik fel, mint emez. Kevesebb struktúrája van, ezért nem lehet annyira gazdagon és mélyen szervezett, mint a dráma.

Struktúra dolgában nagyon szabad és ezért a tárgy és a kezelés specifikus mivolta szerint gazdagon változik a kisebb epikai költemény, amelynek részleteibe itt

szintén nem bocsátkozhatunk bele: csupán a tárgyában és cselekvényében erős drámai vonásokat és művészi megalkotásában lényeges lírai mozzanatokot mutató balladára²³ és az inkább könnyed és szabad lírai módon elbeszélő románcra kívánunk utalni.

Az epikai költészet, amint tudjuk, nemcsak életteli teljes mindenoldalúság, hanem az ábrázolás közvetetlensége tekintetében is alatta áll a drámának. Ezért viszont olyan más lehetőséggel rendelkezik, amely a dráma számára ebben a mértékben sohasem lehet adva. A dráma a cselekvényt „közeg” nélkül, közvetetlenül állítja elénk: ezért teljesen objektívvá válik; és bár a költőnek még megvan a lehetősége, hogy szubjektív individualitását a cselekvény alakításában, a személyek jelleme és tevékenysége útján, valamint a nyelv révén érvényesítse, ez a lehetőség mégis erősen korlátozott. Másképen áll a dolog az epikában. Itt van az ábrázolásnak „közege”: az elbeszélés. Ez a költőnek alig eléggé nagyra értékelhető fegyvere. Még pedig kétélű fegyver: vág az objektív és a szubjektív irányban is. A lírai közléssel szemben az objektív tárgy elbeszélése az objektivitás eszköze: innen adódik az epikának aránylag nyugodt, racionális, értelemszerű jellege. A közvetetlen odaállítással szemben azonban a költő elbeszélése az ábrázolásba való közvetetlen belenyúlást jelent, tehát a szubjektivitás eszköze. Így az epika a művészi jelleg kára nélkül átfuthat minden fokot a szélső objektivitástól a legnagyobb szubjektivitásig, sőt a kettőt néha össze is kötheti: amazt az *elbeszélt* tárgy, ezt az *elbeszélő* költő igazolja. Ezért lehetséges az, hogy Homerosban a nagszerű objektív epikust becsüljük, másrészt azonban azt sem tagadhatjuk, hogy Byron lírai-epikai lángelméje epikai költeményeiben szubjektivitással teli halhatatlan műveket alkotott. És e kettő között végtelen az átmenetek száma.

Ha néhány gyakran hangoztatott specifikus megjegyzés

²³ Ezért *drámai dal* a ballada Greguss Ágost szerint; lényegében azonban epika.

zést akarunk ismételni, akkor rámutathatunk arra az előszőr Lessingtől hangsúlyozott körülményre, hogy az epikai költeménynek, az elbeszélésnek magának időbeli lefolyása van, ezért még az elbeszélésben előforduló egyidejű jelenségek leírását is lehetőleg *tartalmilag* is szukcesszív ábrázolási móddá kell átalakítani, pl. a leírandó tárggyal összefüggő eseménnyel összekapcsolni, amelynek lefolyása alatt lehetővé válik az illető tárgy ábrázolása is. Különösen vonzóan hatnak epikai költeményekben a természeti képek és nagyobb természetábrázolások, amelyeket esetleg egy természeti esemény lefolyása szerint alkotott meg a költő. Végül ismételtlen hangsúlyozzuk, hogy a szerkezetileg egyszerűbb, szegényebb epikai költészet kevésbbé mindenoldalúan élettel teljes, de szabadabb és többértű, mint a dráma; a költőnek itt a tárgy megválasztásában és kezelésében, az elbeszélés menetének alakításában, szubjektív beszövésekben több tere van, mint a drámaköltőnek, mert művészetének kisebb strukturális gazdagsága kevésbbé köti meg; ezért azonban a szegényebb struktúra keretében nem is ábrázolhat annyi életet, mint a drámaköltő.

102. A líra. Nem járunk nagyon messze az igazságtól, ha azt mondjuk, hogy a lírikust munkájában egyáltalában semmiféle objektív struktúra sem köti meg: csupán az a dolga, hogy érzelmeit és az azoktól éltetett képzeleti képeket megfelelő szavakban fejezze ki. A specifikus struktúrát azután a kifejezett tartalom többé-kevésbbé meghatározza. Ez a tartalom túlnyomóan magának a költőnek egyéni lelki élete, főleg érzelmi élete, amint részben spontán módon hullámszik, részben külső benyomásokra és behatásokra válaszol. Ezt a lelki életet, az érzelmi életet is a költő keresetlen egyszerűséggel, néha még a lelki aktust vagy állapotot közvetlenül megjelölő szóval is kifejezheti, és mégsem válik művésziatlenné: ha a kifejezett élmény érzelmileg gazdag és a kifejezés, a nyelv nem művésziileg sértő, akkor a lírai mű máris művésziileg értékes, még ha prózában van is megírva; mert a legváltozatosabb, kötött vagy legszabadabban változó lírai

versforma mellett prózában írt líra is lehetséges. Általában persze művészileg értékesebb, ha a költő a kifejezett tárgyat tarka, gazdag, de megfelelő és nem túlburjánzó képzeleti képekbe szövi és nyelvét verses alakban alkotja meg.

Egyet azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk: a lírikusnak van „közege” és másrészt voltaképen még sincs. Közege a költői nyelvi kifejezés, de nem az elbeszélés, hanem a *közvetetlen közlés*, az *önközlés*; tehát körülbelül annyira közvetlenül adja *önmagát*, mint ahogy a drámaköltő közvetlenül adja *alakjait*. Ebből azután többféle dolog következik. Először is az a feladat, hogy a tartalom minden művészi alakítása mellett sem szabad a művészi kialakításnak, tehát pl. a képes kifejezésnek, önálló jelentőséget és szerepet juttatni, mivel ez különben mint valami elválasztó közeg lép az érzelmi tartalom és a felfogás közé. A lírai műben csak annyi kép, csak annyi képzeleti hatás lehet, amennyi a közlés erejét, világosságát és szépségét előmozdítja, de közvetlenségét nem befolyásolja károsan. Ezt a követelményt nem egy modern lírikus figyelmen kívül hagyja és ennek következtében a lényeges lírai hatás a sokszor önmagukban gyönyörű képek szerfelett nagy gazdagságának eltérítő befolyására elvész.

A lírának előbb vázolt természetéből azonban más is következik. Az „apriorikus” tárgyi struktúranélküliségből a lírának aránylagos egyszerűsége és az erős túlsúlyban lévő érzelmi meghatározottságból kevésbbé mindenoldalú élettel való teljessége folyik a drámával szemben. Az aránylag nagy egyszerűség viszont a költőnek rendkívül nagy változatosságot és mozgási szabadságot enged meg. Ehhez járul a lírai költemények aránylag kis terjedelme és könnyű kezelhetősége, ami a nagy költő egyéniségének szabad kibontakozását még jobban elősegíti, a kisebbet azonban nem egyszer az agyoncsépeelt banalitások kitaposott útjára csábítja. Így válik a lírikus ezerarcú varázslóvá, nevetget és sírhat, tréfálkozhat és elkomolyodhatik, ujjonghat és panaszkodhatik és érzelmeit,

valamint képzeletének azokat kifejező képeit a legnagyobb szabadsággal ábrázolhatja legsajátabb költői nyelvén. És bár érzelem és képzelet nem meríti ki magát a mindenoldalú életet, de annak minden oldalával és jelenségével kapcsolatos. Így a költő érzelmei útján közvetve mindent ábrázolhat, mindazt, ami érzelmére hatással van, amit érzelve elér, aminek örül és amiért szenved, amivel játszik, amiért küzd és amire törekszik. És ez a közvetetlen érzelem útján való ábrázolás a művészetben, amely sajátnemű érzelmi tevékenység és hatás, rendkívül nagy — bár nem mindig a legnagyobb, pl. a drámai ábrázolással szemben rendesen kisebb — intenzitású, művészileg nagyon hatásos. Így a lírikusnak a hiányzó mindenoldalú életbőségért a nagy mozgási szabadság és az alaki sokszerűség, továbbá az ábrázolás nagy művészi hatékonysága jutott megbecsülhetetlenül drága osztályrészéül.

Van azonban még más java is. Az önközlés lehetővé teszi, sőt bizonyos tekintetben megköveteli a szubjektivitást. A lírikus mindenekelőtt önmagát adja és pedig lehetőleg közvetlenül: művészete a legszubjektívabb valamennyi költői nem között, nem hiába polarizálódik a költészeten belül újra a legszubjektívabb lelki erő, az érzelem irányában. Minél tisztábban és teljesebben mutatja be individualitását a lírai költő, annál lírikusabb: de minél értékesebb ez az individualitás, annál egyetemesebb objektív jelentősége és érdekessége van. Ezzel a szubjektív individuális lelki életet objektív egyetemes érvényűségre emeli és a tárgyi valóság nagy világát mélységes személyi lélektartalommal gazdagítja. A jelentős és értékes szubjektivitás így objektivitásra tarthat igényt és ezzel viszont az objektivitásnak és a tárgyi valóságnak fölöttünk való hatalmát és velünk szemben lehető igényét növeli objektívvá váló lényegtartalmával. A szubjektív valóság objektiválásának ebben a látszólagos, de csakis látszólagos paradoxonjában rejlik a lírának talán legfőbb feladata, amelyet művészi módon, a sajátnemű érzelem tevékenysége szerint kell megoldania. Mint lírának lehetőleg szubjektív módon kell ábrázolnia, még a

tárgyi világot is a költő szubjektív-individuális lelki életének tükrében kell bemutatnia: de minél erősebb, természetesebb és értékeesebb ez a szubjektivitás, annál tökéletesebben objektiválódik. Ezzel a líra egyetemes jellegét talán eléggé jellemzettnek tekinthetjük.

Egy művészi alaphangulat, alapérzelem elegendő a lírai mű magva és váza számára: ez határozza meg a specifikus struktúrát, megszabja a képgazdagság határait és a megfelelő nyelvi megalkotással együtt megadja a lírai művet. Az alapérzelmek szinte végtelen gazdagsága a lírai költemény *specifikus fajtáit* is lényegileg meghatározza és az érzelmek legfőbb fajtái a lírai költészet legfőbb fajtáit is megszabják: így határozhatók meg az óda, az elégia stb., valamint a legtisztább lírai költeménynek, a költői dalnak, a legegyszerűbb költői érzelm kifejezésnek specifikus fajtái is.

Amint látjuk, szinte az egész végtelen jelentésvilágot, a szellem kimeríthetetlen életét megtalálhatjuk a lírai költemény közvetlen közléseinek birodalmában. Friss, eredeti, eleven érzelm és az annak megfelelő, jól kifejező stílus itt még aránylag szegény képzelet mellett is elégséges lehet arra, hogy a művészi kategoriák szemeltartása mellett értékes lírai költeményeket alkosson a költő; persze ha még ehhez gazdag képzelet is járul, amely azonban nem borítja el egészen az érzelmet, akkor ez az előbb felsorolt tulajdonságokkal együtt a lírát a legmagasabb rendű művészetek közé emeli. De pótolni sohasem tudja a még oly gazdag képzelet sem az érzelmben való szegénységet a fokozottan érzelemszerű lírai műfajban; még jóval inkább, de természetesen semmiféle művészetben sem teljesen, képes erre a sokkal objektívabb epikában.

A líra kérdéseinek részleteibe behatolni egyet jelentene az egyes műalkotások művészettörténeti és kritikai bemutatásával, mert majdnem minden jelentős lírikus egészen új, nagy specifikus területeket tár fel: ezeknek vizsgálata pedig itt nem lehet feladatunk.

103. A zene. A harmadik, leginkább alakulatszerű,

az érzelem lényegét legjobban mutató főneme a művészetnek a zene. Ez, amely muzsika néven egyedül árulja el még ma is nevével a múzsáktól való származását, valóban a legtisztább érzelmi alkotás, bár épen ezért nem a leginkább élettel teljes művészet, szemben a képzőművészettel és a költészettel. Minden zene alapja és ősforrása az érzelem hullámozása maga: ez az eredeti, legtisztább, rangban magasabb, az első vagy a második rangban fennálló zene, a lélek őszonéja. És a hangok zenéje talán a legközvetlenebbül és a legbensőségesebben fejezi ki ezt a magasabb lelki zenét. A hangok zenéje is hallható hangszerek nélkül, tisztán belsőleg: létrehozható a tiszta lélekben és nálunk főleg a testtől korlátozott emberi tudat az, amely ennek a tisztán lelkileg alkotott zenének tökéletes felfogását meggátolja vagy legalább is erősen megnehezíti. Hogy mennyire lehetséges ez a tisztán belső hangzene, azt majdnem minden tehetséges muzsikuss tapasztalásból tudja és klasszikus példa rá a néhány legjobb művét megszüketülése után alkotó Beethoven. Más kérdés az, hogy a hangok milyen fajtája alkotható meg tőlünk eredetileg, előzetes tapasztalás nélkül, tisztán tudatunkban; persze csak abban az esetben, ha egyáltalában tapasztaltunk hangokat. Ez valószínűleg nem az egyes fizikai hangszerek hangja, hanem — ha ilyen eredeti hangalkotásnak nálunk egyáltalában megvan a lehetősége — olyanféle, amely leginkább az ének hangzásához áll közel; ez azonban már lélektani szakkérdés.

Az érzelmi zene kifejezésére és a tiszta lelki hangzenének az anyagba való szövésére és mindenféle hanghatások segítségével való változatos variálására sok hangszer áll rendelkezésünkre. Az első és hozzánk legközelebb álló, részben mint a mi szellemünk hatása meghatározott hangszer a mi hangunk maga, amely megfelelően kiképezve a legcsodálatosabb zenei hangszerek egyike. Hangokban, sőt zeneileg azonban egyes emberelőtti természeti erők is kifejezhetik magukat. A természet a legváltozatosabb zenei hangokat nyújtja, amelyeket vagy már a természeti erők hoznak eredetileg és teljesen

létre, mint sok állat hangját, sőt olyan jelenségeket, mint a patak csörgedezését vagy a szél furulyázását; vagy pedig az emberi szellem befolyására létesítenek zenei hangokat és vezetik azokat tovább a természeti erők, mint zenei hangszereink hangjait vagy nagyrészt saját hangunk hangzását is, amelynek létrehozásában biológiai, kémiai és fizikai erők is közreműködnek és amelyet fizikai erők vezetnek tovább. A hang hosszanti, longitudinális rezgésekkel van kapcsolatban és legfontosabb közege tudvalévően a levegő, de más médium, pl. a víz is közvetítheti.

Ilyen módon az érzelmeknek és hullámmásolásuknak kifejezésére a zenésznek az eszközök gazdag választéka áll rendelkezésére, a legkülönbébb hangszínezettel: és a hangszerelés révén, amely félig művészet előre halló kitalálásában és tapintatos használatában, félig tudomány, következetes és matematikailag szabályozott pontos alkalmazásában, a művész a kifejezni akartat vég nélkül jobban megközelítheti és a kifejezést a legkülönbébb módon, a legkülönbözőbb színezettel megsokszorozhatja. Ha mindehhez hozzávesszük az előadásnak és a hangszerek használatának erős individualizáló lehetőségeit, különösen pedig az emberi énekhang majdnem tökéletes átlelkesíthetőségét, akkor belátjuk, mennyire közel férközhetik a zene az annyira szubjektív-individuális érzelmi világ legszemélyesebb, legszubjektívabb, legegységesebb magvához. Végül pedig nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy nemcsak abszolút (tiszt) zene van, hanem nyelvi szöveggel eredeti, természetes, szerves egységben összeshető zene is; ez pedig a költészet kifejező eszközeivel is rendelkezik, — de már nem a maga teljes tisztaságában van adva.

Ez a tény a zenei kifejező erő korlátait is megmutatja. Csodálatos közvetetlenséggel és megragadóan tud a zene alapérzéseket és alaphangulatokat, sőt az érzelmi élet finom részleteit is képes kifejezni; gondolkunk csak pl. az egyházi zenére, a zsoltárok dallamára, vagy Beethoven és Wagner műveire. Még a nem akusz-

tikai, nem hallási jellegű képet is le tudja a zene bizonyos fókig a maga nyelvére fordítani és kitűnően kifejezi: mekkora ebben Beethoven pasztorális szimfóniája vagy Wagner csodálatos természeti motívumaival (a Rajna hőmpölygése, a walkűrök lovaglása, de a gyűrű- vagy a kardmotívum is stb.) vagy pedig Grieg! És mégis szűkek a nem hallási képek zenei kifejezhetőségének a határai: bonyolultabbat itt már nem lehet jól visszaadni. A szó szoros értelmében nem, csak nagyon legyöngítve és leegyszerűsítve lehet zeneileg festeni. És komplikált helyzetek, mint a költészetben, az érzelmek végtelen bonyolultságával és finom elágazásával, szintén nem ábrázolhatók tisztán zeneileg: itt megint csak az első Iphigenia-monológgra utalunk Goethenél, Petőfi Szeptember végén című versére, Arany János balladáira, vagy *a tragikum lényegére* és egy bonyolult drámai cselekvényre. Az intenzív érzelmi kifejezés hatalmát itt a legbonyolultabb életjelenségek kifejezésének szűk korlátaival kell megfizetni.

Van azonban a zenei kifejezésnek még egy másik korlátja is: ez objektivitására, egyetemes érvényességű egyértelműségére vonatkozik. Kétségtelennek és ma már igazoltnak is tekinthető, hogy a zene bizonyos érzelmeket objektív egyetemességgel, természetszerű egyértelműséggel, természetes szimbolikával, nemcsak konvención alapuló allegória útján tud kifejezni: vannak törvények, amelyek szerint egyes hangszínek és hangkapcsolatok bizonyos érzelmekkel mint ezek kifejező hatásai határozottan össze vannak kötve, és minden zeneileg művelt egyén természetszerűen megérti ezt a szimbolikát. Ez a szimbolika egyes esetekben rendkívüli finomságot érhet el. Vannak azonban pontok és nem is kevés, ahol csődöt mond. Már nem egy egyszerű zenei dal is érzelmileg különbözőképpen magyarázható, ami abból is kitűnik, hogy nemcsak egy szövegnek lehet különböző dallama, hanem egy dallamnak is több különböző, egyformán jól megfelelő szövege. Bonyolult zenei alkotásoknál az egyértelmű jelentés, az objektív egyértelműség már sokszor igen bizonyta-

lan vagy egyáltalában hiányzik, érzelmi jelentésük legfeljebb egyes tág határok közé lokalizálható. Végre is egy kifejezés sem teljesen egyértelmű, mivel a kifejező és az átvevő lelkek igen különbözőek; vannak azonban igen erősen egyértelmű kifejezések, mint pl. a matematikai jelek, és szintén nagy egyértelműségű természetes kifejező hatások és szimbolumok, mint pl. sok, valamely eléggé határozott kifejezésűvé vált nyelven alapuló költői mű vagy pedig a képzőművészet egyes alkotásai. A zene kétségtelenül az egyértelműség, objektivitás szempontjából harmadik főneme a művészetnek, hiszen valóban nagyon szubjektív. Ez a megállapítás azonban, mint mondtuk, csak a többi művészethez viszonyított egyértelmű kifejező képességére vonatkozik, nem objektivitására, egyértelmű kifejező képességére általában, amely igen sokszor nagy mértékben és minimális, persze esetenként különböző mértékben alighanem mindig fennáll. Természetesen hangsúlyoznunk kell, hogy a kifejezés egyértelműsége szempontjából különbségek vannak az abszolút és a szöveges zene között, eltekintve persze a szöveg kifejező voltától; és itt nem is annyira a szöveges zene *zenei* kifejezésének esetleges nagyobb egyértelműségére utalunk, ami vitatható volna, hanem a kifejezés tárgyi különféleségére és az ezzel kapcsolatos különféle egyértelműségeire: azaz a szöveges zene kevésbé akar csak tiszta, képek nélkül folyó hangulatokat kifejezni, hanem képeknek és az azokkal kapcsolatos hangulatoknak *zenei* kifejezésére is vállalkozik; és e szerint a kifejezés egyértelműsége is változik.

A hangban az érzéki és a nem érzéki jellegnek rendkívül érdekes, sajátos egysége mutatkozik. Mint hang kétségtelenül erősen érzéki. Másrészt azonban a fényhatásokkal szemben egészen sajátos téretlenül lebegő, testetlen jellege van és ha tiszta *zenei* hang, akkor minden konkrét tartalmi telítettsége mellett is szinte absztrahálva van tértől és testtől; ezt különösen zárt, kifogástalan akusztikájú teremben vehetjük észre, ha csukott szemmel hallgatjuk a zénét. Így hallgatva a zene kiváló képet ad

valamely eredetében téretlen rajtunkkívüliségről és találóan utal a nem térbeli erők, szellemek nem térbeli egymáson kívül valóságára. Másrészt olyannak is érezzük a hangot, mintha a hangzó tárgy és a felfogó alany között lebegne, a kettőt egyesítve, összekapcsolva.

104. *A drámai zene.* A zenén belül is találunk három nemet, amely mint ilyen inkább az akarat, ill. az értelem vagy pedig ismét az érzelem irányában polarizálódik; igaz, hogy ezek a zenei alapfajok korántsem differenciálódtak annyira, mint a képzőművészeti és a költői alapfajok; ennek az okát alighanem a zene erősen szubjektív, a tiszta érzelem hullámozásához annyira közelálló jellegében kell keresnünk. Ezért a történetileg kialakult zenei műfajok inkább külsőségesebb, technikai különbségeken alapulnak, amelyek a kifejezett tartalomra nézve rendszerint nagyon keveset jelentenek. A mi felosztásunk viszont sokkal inkább érinti a zenei mű belső természetét.

E szerint megkülönböztethető kimondottan erős akaratú zene, amely ugyan mint művészet sajátmű érzelmi hatás és mint zene általában, a képzőművészettel és a költészettel szemben, az érzelemhez áll különösen közel, a zenén belül azonban az akarat hatását és visszahatását, cselekvő életét igen jól kifejezi: ez a drámai zene, amely az abszolút zene körében talán a szimfónikus zenében nyilvánul meg legjobban és leggyakrabban. A szimfónia, úgy látszik, tényleg sokszor az erők tarka és eleven játéka, energiáktól duzzad, ezeknek egymással való küzdelme, amely végül többnyire harmóniában egyesül és oldódik fel. A szöveges zenében az opera sorolható elsősorban és lényegileg a drámai zenéhez; csak hogy az opera nem tiszta zene és egyáltalában nem egészen kifogástalan mint teljesen harmonikus és szervesen egységes, természetes műfaj; erről nemsokára bővebben szólunk.

105. *Az epikai zene.* Sok szimfónikus zene akaratú drámaiságával szemben az értelemhez az epikus, elbeszélő és — amennyire ez lehetséges — leíró zene áll közelebb. Ide nagyon sok zenei mű tartozik és pedig azoknak a

zenei alkotásoknak a legtöbbje, amelyek valamilyen folyamatot, vagy képet ábrázolnak zeneileg; a könnyebb megértés és a nagyobb egyértelműség céljából az illető zenei mű és egyes részeinek címében szavakkal is megszokták jelölni a kifejezett tárgyat. Ide tartozik tehát általában, de nem kivétel nélkül, a programzene.

106. *A lírai zene.* Végül pedig a zene körén belül ismét az érzelemhez áll legközelebb a lírai zene, legegyszerűbb fajtájában a zenei dal. Ez a zene legeredetibb, legtermészetesebb fajtája, amely majdnem egymaga alkotja az egész népzenei ennek legegyszerűbb fokaitól a magasan fejlettekig, azután pedig a nagy zeneköltők keze alatt tovább fejlődött és magas, rendkívül átszellemült, differenciált kialakulásra emelkedett. A zenei dal a legtisztább és ebben az értelemben a legegyszerűbb műfaj és mind az abszolút, mind a szöveges zene körében nagy jelentőségű.

Mindhárom zenei kifejezésmódra alkalmas példákat találunk Grieg Peer Gynt-kompozíciójában. Ebben pl. A hegykirály csarnokában és a Hajnali hangulat lényegileg epikus, Ingrid keserve erősen drámai jellegű és Solveig dala csodálatosan szép líra.

107. *További megjegyzések a zenéről és más művészetekről.* Valamennyi művészet között a zenében a legfontosabb az úgynevezett érzelmi együttható, a műalkotásban kifejezett érzelem; ez teljesen meg is felel a zene lényegének. Innen van az, hogy aki valamely zenei alkotást nem tud átérezni, az ennek értékéről még sokkal kevésbé tud ítéletet mondani, mint egy érzelmileg szintén meg nem ragadott költői vagy képzőművészeti alkotásról, amelyek mégis jobban megközelíthetők az értelem útján is. Aki például Wagner zenéjét nem érzi át, az legérdekesebb részeit is unalmasnak, más részeit dagályosnak, sőt kellemetlennek tarthatja; ezzel különben nem akarjuk azt mondani, hogy Wagnernál sehol sincs dagályos rész.

A zene lényegéből következik, hogy a művészetek között épen a zene áll legközelebb a matematikához: mert

a zene tartalmazza legtisztábban és legnagyobb mértékben az alakulatot, még pedig ennek sajátmű fokán, míg a matematikum tiszta sajátos alakulat. A zene után az akarat irányában lévő művészi nemnek az érzelem felé polarizált faja, az építészet áll legközelebb a matematikához. A zenének és a matematikának e közeli rokonsága miatt láthatjuk azt a jelenséget, hogy a rossz zenész, akiben a sajátmű érzelem élete és művészi tevékenysége nem elég erős, a sajátmű érzelem fogyatékoságát az értelem sajátos érzelmével iparkodik kipótolni és így a hangok dilettáns, művészetet és elméletet összekeverő matematikusává válik, hasonlóan az invenció nélkül szűkölködő építészhez, aki furcsa jelmezbe öltözött geometrikusnak tűnik fel. Ezzel szemben a rossz költő kedvező esetben jó társalgó, kedvezőtlen esetben unalmas íródeák lesz, de ő sem válik sohasem rossz költészete miatt tudóssá: mert az értelem a költészetben sem pótolja az érzelmet, de viszont maga is elromlik, ha pótléknak és nem mint öncélt használják egy álpoézis céljaira, amelyben sem a nem eléggé erős művészi érzelemnek nincs helyesen alárendelve, sem elméleti autonómiája nincs.

Itt említhetjük meg, hogy lehetséges egy úgynevezett „szag-“ vagy „ízzene“ is; a szag- és az ízérzetek művészi érzelmi jelentőségéről megemlékeztünk. A művészileg egyáltalában nem közömbös szag- és ízhatások efféle szintén művészileg meghatározott, de művészileg nem épen magasan álló organizációit valószínűleg belesorolhatjuk az érzelem irányában polarizált művészi főnembe: különösen a szagérzeteknek van magukban is és egy művészileg meghatározott milióban is nagy művészi jelentősége.

A *mimika* mint a mozdulatok zenéje is felfogható, lényegében azonban folyamatban lévő, ezért időbeli jellegű képzőművészeti alkotás, amelynek a zenével való kapcsolatait eléggé mutatja sok esetben zenével együtt való megjelenése és épen ekkor tökéletes hatása. Ezért a tiszta mimika vagy „mozdulatművészet“ bonyolultán összetett művészetnek tekinthető, amelyben a zenei jelleg

egyes tényezői beleszövődnek a folyamatos képzőművészeti alkotásba.

108. *A műnemek adott felosztását és felosztási alapját támogató további körülmények.* Ha összehasonlítjuk a művészet három főnemét, még sok más mozzanatot találunk, amelyek az itt adott határozmányok és viszonyok, különösen pedig a bemutatott polarizáció helyességét is igazolják. Így a képzőművészet a maga teljességében térbelileg háromdimenziós, akár reálisan, akár csak idealiter, képzetileg van benne megadva a három térdimenzió; és ezzel a majdnem testszerű térbeli jellegével kiváló kifejezése a teremtmény akaratnak, „az akarat érzelmi mása”. A zene időbeli és magában, lényegében térétlen, mint a térétlen teremtmény szellem belső érzelmi folyamata. A költészet kevésbé lényegesen időbeli, mint a zene, az időbeliség sokszor csak *tárgya szempontjából* fontos, de még itt sem mindig; és a költői ábrázolás időbelisége nagyon sokszor csak a mi időben felfogó lényünk szempontjából mutatkozó szükségesség, nem annyira lényeges successió, mint pl. egy dallam hangegymásutánja. A költészet kevésbé időbeli és térétlen, érzékileg szinte elvont jellege sokban rokon az értelem jellegével.

Egy további mozzanat, amely mellettünk szól, az a körülmény, hogy a képzőművészetek ugyan nem kizárólagosan, de mégis túlnyomóan a látási szemlélet tartalmaival vannak meghatározva. Ezek azonban a leganyagiabbak, a leginkább „teremtett” jellegűek, a legakaratszerűbbek a különféle műalkotások tartalmai között. A költészet részben a szó hangzásával, legmélyebben azonban logikai megértés útján hat inkább a képzeletre és többnyire csak ennek az útján az érzelmekre, míg a zene a hallási érzékelésen keresztül csaknem közvetlenül az érzelmekre és csak kevésbé a képzeletre hat. A hangban lévő harmónia egészen tipikus érzelmi alkotás, az érzelmi harmónia legtisztább kifejezése.

A vizsgált polarizálódási elvekkel függ össze az a körülmény is, hogy a képzőművészet a leginkább teremtmény jellegű, a költészet inkább látnoki, meglátó termé-

szetű — „lehozza az örök ideákat” — a zene viszont a kettőnek egészen különös, sajátnemű egységét mutatja úgyszólván *érzékileg kontemplatív*, szemlélődve teremtő, igazában *szöve* alkotó jellegével. Másrészt az is áll, hogy a képzőművész képzelete és művészi intuíciója, képzeleti tevékenysége erősen érzéki, főleg látási, míg a költő képzelete látási és hallási elemek erős részvétele mellett is elvontabb. Míg a költő egyáltalában inkább befelé néz, addig a képzőművész inkább a külső kifejezést tartja szem előtt. A muzsikus lényegileg hallási képzelete és intuíciója a két előbbiét megint sajátneműen egyesítve középen áll: érzéki, de sokkal bensősegebb, és bennmaradóbb, immanensebb is, mint a képzőművész képzelete és intuíciója.

Mind ezek a vonatkozások újra arra is utalnak, hogy a művészetek felosztása a tőlük kifejezett eszmék és technikájuk alapján is sikeresen megpróbálható és ugyanarra az eredményre vezet, mint amelyre mi jutottunk: ez azért van, mert a művészi eszmék és a technika maguk is kapcsolatban vannak a lelki alaperőkkel, mint a művészetek különféle polaritásának alapjaival, és legmélyebb lényegükben ezekhez a forrásokhoz és e források különböző hatásaihoz vezetnek vissza. Ezért a művészi eszmék alapjai és a művészi technika szerint megpróbált művészi felosztásoknak egyáltalában nem kell ellenkezniök a tőlünk adottal, hanem annak eredményével teljesen meg egyezhetnek, mert lényegében szintén annak gyökeréig nyúlnak vissza. Ezek a felosztások csupán nem mennek tudatosan vissza a legalapvetőbb, lelkileg legbelső felosztási alaphoz, ezért nem választottuk őket: bővebb jellemzésükre ezúttal nem is terjeszkedhetünk ki.

Végül még azt az érdekes sajátságot is megemlíthetjük, hogy a képzőművészet alkotásai többnyire egyetlenné és tökéletes mértékben csak nehezen hozzáférhetők, mert az anyaghoz vannak kötve és így tökéletesen nem sokszorosíthatók, legalább is rendes körülmények között. A költő művei megfelelő, közel egyértelmű jelek útján nagyon könnyen és egyetemesen hozzáférhetők, a forma jellegét mutatják szemben a képzőművészeti alkotások

tartalmi jellegével. A zenei műalkotások ismét egyesítik mindkét előbbi fajta sajátosságait, amennyiben bizonyos fokig általánosan hozzáférhetővé tehetők, — hangjegyekkel — többnyire és a legtöbb átvevő számára azonban azután még erősen függenek a másodlagos megalkotástól, az interpretáló utánaalkotástól, tehát az interpretáló muzsikustól és a hangszerektől.

109. *A műnemek, illetőleg műfajok rokonságai.* Az egyes műnemekben és műfajokban sok van egymás jellegéből; nincsenek szigorúan elválasztva, csak különbözően polarizálva. Így a festészetben sok plasztikai elem van, a baladában sok drámai stb.: hiszen tudjuk, hogy ugyanazt a műnemet ill. műfajt különböző művészek nagyon különböző módon kezelik, úgy, hogy például egy Michelangelo és egy Canaletto még festményeikben is sokkal távolabb állanak egymástól, mint Michelangelo a festő Donatellotól vagy akár Rodintól.

110. *A műnemek egy másik felosztási alapjának kérdéséről.* A tőlünk adott felosztással ellentétben elgondolható, hogy valaki azt a — sorrendjében eltérő — felosztást javasolja, amely szerint a három művészi főnem a drámai, az epikai és a lírai; az első alapfajai a szobrászat, a dráma és a drámai zene, a másodiké a festészet, az epikai költészet és az elbeszélő zene, a harmadiké az építészet, a költői és a zenei líra volnának. Erre azonban azt kell felelnünk, hogy a képzőművészet, a költészet és a zene alapfajai saját nemükön belül annyira közel, az imént javasolt nemek fajai pedig annyira távol állanak egymástól, eszméik fájában és technikájukban annyira különböznek, hogy az eredetileg adott felosztást feltétlenül meg kell tartanunk; a drámai, epikai és lírai jelleg ezért hasonlóan visszatérhet mindhárom művészi főnemen belül a nélkül, hogy ezen jelleg alapján kellene, sőt lehetne a természetes művészi főnemeket meghatározni.

111. *A művészetek rangsorának kérdése.* Mennyire és milyen eredménnyel vethető fel a művészetek rangsorának régi vitakérdése? Bizonyos értelemben elutasítható azzal a felelettel, hogy minden önmagában tökéletes, hi-

bátlan műnem és műfaj teljes értékű és egy színen áll a többivel; és másfajta összehasonlítási lehetőség, amelynek alapján valamilyen sorrend volna a műnemek és műfajok között megállapítható, nincs. Ez a válasz, akármennyire világosan beláthatónak tűnik is, mégsem helyes; van egy mértékünk, amellyel a különböző műnemek és műfajok mint műnemek és műfajok, még ha önmagukban teljes értékűek is és a tőlük adható legnagyobb teljesítményt nyújtják, összemérhetők. Ez a mérték szellemi kifejezőképességük mértéke, annak a mértéke, hogy a szellemnek és eszmevilágának lényegéből mennyit, milyen szélességben, magasságban és mélységben tartalmazhatnak és fejtezhetnek ki. Ebben az egyes műnemek és műfajok különböznek egymástól és így szellemi fokozat dolgában sem egyenlő magasan állanak, hanem rangsort alkotnak. Ebben a rangsorban több műnem ill. műfaj is állhat egy fokon, de az kimutatható, hogy nem valamennyi. Legalább is egyelőre szerfelett merész vállalkozásnak látszik, hogy megállapítsuk a valamennyi műfajnak egymáshoz való viszonyában megnyilvánuló rangsort; ezért csupán a legmagasabb rendű műnem megállapítását kíséreljük meg.

112. *A nagy, világképet adó dráma a legmagasabb rendű műnem.* Már művészeti felosztásunk lényegéből világosan folyik az, hogy a legtisztább műnem, amely a művészet lényegét a legélesebben, a legegyszerűbben, úgyiszlővén a legjobban kidesztillálva mutatja, a zenei dal: hiszen ez az érzelem irányában polarizált művészi főnemnek az érzelemhez legközelebb álló alapfaja; és valóban a zenei dal az érzelmi folyamat legtisztább kifejezése valamennyi műnem között. Elhibázott vállalkozás volna azonban, a legmagasabb rendű műnemet a művészileg legtisztábban keresni: mert ez a szellemet valamennyi műnem között kétségkívül a legkevésbé mindenoldalúan mutatja be. Amit belőle ábrázol, az érzelem folyását, azt intenzíven és világosan teszi: ámde szellem- és életképe nem eléggé tökéletes ahhoz, hogy a legmagasabbat teljesíthesse, amit a művészet szellem- és lélekábrázolás dolgában nyújthat. Sokkal valószínűbben remélhető,

hogy a legtökéletesebb, a leginkább mindenoldalú műnemet ott találjuk, ahol a műnemeknek a lélek alaperői felé való, megismert polarizációja folytán ezek az alaperők mind a legjobb harmóniában szerepelnek. Olyan műnem, amelyben mindegyik alapvető lelki erő valamilyen tekintetben különösen érvényesül, kettő van: a festészet és a dráma. A zene fajaiban az akarat és az értelem nem juthat egy műnembem előtérbe, a művészet „akarati” főnemében azonban az „értelmi” alapfaj, a festészet az, az „értelmi” főnemben pedig az „akarati” alapfaj, a dráma, amelyben a három lelki alaperő a legharmonikusabban érvényesül; előreláthatóan tehát ezek között található meg a legmagasabb rendű műnem.

Természetesen fel kell tételeznünk először azt, hogy csak hibátlan műalkotások vehetők figyelembe, mivel a fogyatékosak bizonyos tekintetben kétségtelenül valamennyi műnem minden hiánytalan alkotása alatt állnak; legfeljebb az egyik műnem fogyatékos alkotásai a másik műnemnek szintén fogyatékos műveivel hasonlíthatók össze, de itt még az egyenlő fogyatékoság viszonya is csak nehezen határozható meg, mivel látszólag hasonló hiányok különböző műnemekben nagyon különböző jelentőségűek lehetnek és néha az étellel teljesebb és így magasabb, máskor a tisztább, egyoldalúbb műnemeknél esnek súlyosabban latba. Másodszor a két szóba jövő műnemnek, tehát a festészetnek és a drámának, magának is saját nemi lényegében tökéletesen birnia kell a művészet lényegét, bár nem kell azt teljesen tisztán, mintegy átszűrve bemutatnia, hogy más, a művészet lényegét szintén tökéletesen bíró műnemek felett álhasson: tehát az említett két műnemnek is teljes, legigazibb művészetnek, érzelmi alkotásnak kell lennie, amely azonban a maga külön lényegében a többi életágat és így az egész életet teljesebben, többoldalúan ábrázolja.

Ha ezekből a szempontokból előbb a festészetet vizsgáljuk meg, akkor mindenekelőtt magától érthető az, hogy ideális körülmények között hiánytalan, tökéletes műalkotásokkal bírhat: ezek — ha máshol nem, Is-

ten eszméiben — minden műfajban vannak. A második szempontra vonatkozóan el kell ismerni, hogy a festészet kétségkívül tökéletes érzelmi alkotás, legvalódibb művészet, az alkotó érzelmének kifejezése és hatása lehet. Ha azonban azt kérdezzük, vajjon a szellemet és az életet olyan jól, sőt jobban tudja-e ábrázolni, mint minden másfajta művészet, akkor erre a kérdésre tagadóan kell válaszolnunk. Minden elfogulatlan művész és szemlélő érzi és látja, hogy a festészeti kifejezés határai szűkebbek, mint sok más műfajé. Áll az, hogy a festészet nagy, monumentális életképeket, egy egész eposzra való tárgyat tud ábrázolni: gondoljunk például csak Michelangelo Utolsó ítéletére. Az is áll, hogy mélységes szellemi kifejezést és nagy szellemi szépségértéket valósíthat meg: itt ismét Michelangelo festményeire, inkább azonban egyes alakjaira, vagy Rafael Madonnáira, Van Dyck és Rembrandt sok festményére emlékeztetünk; a festészet nagyszerű szimbolikus lehetőségeit pedig Böcklinnek már szóban volt Holtak szigete mutathatja be.

Mindezt ismerve és szívesen elismerve, mégis azt kell állítanunk, hogy a festészetnek már mint tiszta képzőművészetnek olyan kifejezésbeli határai vannak, amelyek a költészetre vagy a zenére nem érvényesek. Először is el van zárva előtte az a sokféle lehetőség, amely a szukcesszív ábrázolással adva van és amelyet nem el-lensúlyozhatnak a nagyobb szimultán ábrázolóképes-ség előnyei. A mi életünk szukcesszív, az egész világ időben él és az ábrázolásban is lévő szukcesszió nélkül nem egy ponton visszaadhatatlan. Hogy ezt a képzőművészek mennyire érzik, azt igazolja az az ősi törekvés és gyakorlat, hogy hosszabb vagy rövidebb időbeli folyamatot képsorozatokban ábrázoljanak. A képzőművészet fejlődésével ez az eljárás lassanként teret veszít, és pedig a miatt a helyes megismerés miatt, hogy a képzőművészet az időbeli törté-néssel úgysem képes megbirkózni: sajátosságának olyan ábrázolási mód felel meg leginkább, amely egy személy vagy csoport vagy esemény stb. életének „keresztmetszetét” vagy különösen fontos pontjait mutatja be. És ha ez

a keresztmetszet vagy fontos pont az ábrázolat úgy, időbeli létének azon a pontján vagy időbeli létének egy így sohasem is adott pontján ragadja meg, ahol lényege a leg-tökéletesebben megnyilvánul, akkor a képzőművészet a legnagyobbat teljesítette, amit tud; csak a művészileg jelentős és nagy várakozásokat keltő és fejlődése folyamán alighanem be is váltó, de a képzőművészet legmagasabb csúcsaira emelkedni sohasem képes mozgófénykép léphet fel azzal az igénnyel, hogy az időbeli történést elég jól adja vissza. A festészetnek erre nincs meg a lehetősége.

Másodszor is minden képzőművészetnek megvan az a természetétől adott jellege, hogy az egész életet, a lelkit is, kizárólag vagy főleg csak látási ideák útján tudja ábrázolni: és ezek ugyan a lélekre vonatkozó meglepően mély kinyilatkoztatásokat képesek adni, a lélek rejtelseit mintegy villámszerűen megvilágítva, ámde az egész lelki életet korántsem tárják fel olyan jól, mint pl. a költészet, és az érzelmi életet kevésbé tökéletesen mutatják be, mint a zene. Itt egy második határa van a képzőművészet és vele együtt a festészet kifejezési lehetőségeinek.

Végül pedig magának a festészetnek megvan a képzőművészetek körén belül az a különös nehézsége, hogy a teljes háromdimenziós térbeli világot valójában két dimenzióban kell ábrázolnia és a harmadik dimenziót ideáliter, csak képzetyszerűleg kell megalkotnia. És ámbár ezzel a lángelméjű feltaláló virtuozitás megnyilvánulása számára nagyszerű lehetőségek nyílnak meg a festés technikájában, úgy hogy a festészet a teret nem egyszer sokkal jobban tudja érzékeltetni, mint pl. a három dimenzióban alkotó szobrászat, mégis csak számottevő korlátok is támadnak a világ és a térben kifejeződő élet ábrázolásának szempontjából. Sokat ilyen módon egyszerűen nem lehet megcsinálni, azaz megfesteni, és ezért le kell róla mondani. A festőnek saját alkotási módjának lehetőségeihez kell alkalmazkodnia és ezek a lehetőségek nem egy mozzanatot nem tartalmaznak, amely hozzátartozik az élet, főleg a lelki, a szellemi élet legteljesebb művészi kifejezéséhez és ábrázolásához. A festészet tehát nem he-

lyezhető, mint a legtökéletesebb műfaj, valamennyi többi fölé.

Hogy állunk a drámával? A következő fejtegetések megkezdése előtt az elfogultság esetleges vádját szeretnők magunktól elhárítani: ámbár a műnemek között a legtöbb dolgunk a drámával van, itt mégsem kezeljük kisebb tárgyilagossággal, mint bármelyik más műnemet; mindegyikkel szeretettel és igazságosan kívánunk foglalkozni. A drámával való gyakori foglalkozásunk legfeljebb arra szolgálhat itt nekünk, hogy a számára adott lehetőségeket alaposabban ismerjük, mérlegelhetjük és mutathatjuk be.

A világtörténet szellemek kölcsönhatása és sorsa, tehát dráma, a legnagyobbyszerű és a legtökéletesebb. Az élet nem eposz és nem regény, mert azt élni és nem elbeszélni kell, bár sok epikai vonást tartalmaz. Nem is dal, mert nem énekeljük, hanem szöjjük, hordozzuk és sokszor szenvedéssel viseljük, bár sok csodálatos ének hangzik benne. Nem szukcesszió nélkül való mű, mint a képzőművészet kész alkotásai, hanem fáradhatatlan tevékenységgel *épülőfélben* lévő dóm; nem passzív festmény, amely csak utal a tevékenységre, hanem vég nélkül eleven, tevékeny hatás: tehát dráma. Hajtó, szövé alapja az érzelem: tehát részben művészet, és mint ilyen legfőképpen és legteljesebben dráma. A többi életterületeket is persze tartalmazza, végül azonban mind ezeket drámai jellegében egyesíti. A dráma számára tehát a legmagasabb lehetőségek vannak adva. És a dráma rátermett ezekre.

A dráma határozmányait már bemutattuk, itt csak azokat a tulajdonságokat akarjuk kiemelni, amelyek a drámát a legtökéletesebb műnemmé képesítik. Ha a drámát a többi műnemhez viszonyítva nézzük, mindenekelőtt nagy gazdagságot, változatos sokrétűséget, bonyolult struktúrát, másrészt pedig különös ürességet, meghatározatlanságot fedezünk fel benne. A változatosság és a bonyolult alkát a drámai tényezők, a jellemek, a cselekvény, a stílus

stb. gazdagságából és egységes szervezetéből származik. Az üresség pedig az annyira éles, technikailag egyoldalú meghatározottság és ezért megkötöttség hiánya, mint amilyen megkötöttség minden képzőművészeti és zenei műfajban nehéz, erősen jellegzetes és elkülönítő technikájával adva van. Ámde az epikai és a lírai költemény egyoldalúsága sem korlátozza a drámát: ez nem más, mint személyek szabad, kötetlen együttthatalása, akik jönnek-mennek, fel- és eltűnnek, mozognak, gondolkodnak, beszélnek, törekednek, cselekednek, e mellett optikai képet adnak és akusztikailag is tapasztalhatók, hallhatók, tehát technikailag mindenoldalúak és ennyiben kötetlenek is. A dráma sokszerű és gazdag, de kötetlen is, azaz minden egyoldalúságtól mentes; mindenoldalúan van meghatározva és ezért bizonyos tekintetben meghatározatlan, szabad, mozgékony, mint az élet: az élet teljes technikájával rendelkezik.

És ábrázoló ereje is olyan tág körű, mint az élet. Igaz, hogy a dráma az „akaratköltészet” és a legkönnyebben és legpregnánsabban a tett szellemeit és tevékenységüket ábrázolhatja. De a legkevésbé sincs csak ezekhez kötve: a teoretikus és a művész tevékenységével, szenvedésével, hatásaival és sorsával, érzületével és egész környező világával épen úgy megtalálhatja helyét a drámában, mint a tett szelleme és ennek világa. E mellett a dráma könnyen magában foglalhat epikai és lírai mozzanatokot, közeledhetik ezek felé a testvérpólusok felé, amint az elsőhöz pl. Goethe Faustjában, az utóbbihoz pl. Byron Manfredjában közeledik, a nélkül, hogy vesztene értékéből: azaz nem kell minden drámának a legszigorúbban drámainak, mindig feszült „akaratköltészetnek” lennie. Az egészen nagy dráma mindenoldalú, mint a világ és ennek nagy, gazdag élete: tehát jellegzetes, határozott, sokszor feszült, de lehet máskor nyugodtabb vagy lírai érzellemmel teltebb vagy fantasztikus is, mindenfajta szellemet, tevékenységet, hatást és sorsot ábrázolhat. Shakespeare nagy világdrámái, Goethe Faustja, Schiller Wallensteinja, Ibsen Trónkövetelői valóban olyan változa-

tosan gazdag és mélyen, elevenen lüktető képeket adnak, hogy magában az életben érezzük magunkat.

És ez az élet az igazi drámában mégis a legnagyobb fokban művészi. Mindenütt a mély, alkotó érzelem működik, varázsával betölti a drámai kép levegőjét és a személyek legmélyebb magvában él. Ez lendíti és szenteli meg a képzeletet és emeli fel és nemesíti meg a képet épen érzelmi jelentése miatt meseszerű, különben sokszor igen realisztikus, egyáltalában nem mindig szokatlannul furcsa, fantasztikus világgá. Így egyesíti a dráma a legnagyobb életgazdagságot a legnagyobb művészettel.

A dráma mint költészet beszédben vagy írásban jön létre és marad fenn, közvetetlen kifejező eszköze tehát a nyelv, a szó. Tudjuk már, milyen óriási kifejezési lehetőségek rejlenek a nyelvben, a szóban és a szókapcsolatban mint jelben. A nyelv útján úgyszólván minden kifejezhető. E mellett azonban azt is tudjuk, hogy a nyelv nem csupán önkényes jelrendszer, hanem rendkívül finom és bonyolult, művészileg nagyértékű lelki kifejezésszimbólika. A nyelv kimeríthetetlen jelentésmélységet és jelentésgazdagságot tár fel szóalakulataiban és e mellett hangzásában sokszor rendkívül magas fokú művészi varázsa van.

Ez a nagyszerű eszköz a dráma közvetetlen kifejező eszköze: és még ezt az eszközt is legszabadabb alakjában használja, a beszéd, még pedig a változatos beszélgetés alakjában. Itt azután a költőnek megsokszorozottan végtelen számú lehetősége van arra, hogyan beszéltesse, fejeztesse ki szavakban személyeit. Hozzájárul ehhez az a lehetőség is, hogy a drámaköltő közvetetlen utasításokat adhat a személyek cselekedeteire vonatkozóan, akik a drámában, amint már mondtunk, szabadon mozoghatnak, jöhetnek-mehetnek, egyáltalában tevékenykedhetnek. Ezzel még mindaz is, ami a drámában a teljes életből hiányzott, belekerül abba és a fellépő és nemcsak beszélő, hanem egyúttal cselekvő személyekkel az optikai és zenei elemek is a leggazdagabb mértékben érvényesülhetnek. És mindezt a tevékenységet személyek hajtják végre, az

élet közvetetlen hatói és hordozói, akiknek a szelleme testi alakjukból úgyszólván kisugárzik, ebben mozgékony-sága és különösen nyelvi kifejezése segítségével a lehető legnagyobb teljességgel és tökéletességgel jut kifejezésre, amennyire csak megengedi a harmadik rang, a passzív szellemi hatások rangja. Gondoljunk itt újra a nagy shakespearei drámák élet- és világképeire, a Faustra, a Törvénytelen leánynak meginduló kibontakozására, a Wallenstein, a Trónkövetelők, a Császár és galileai, a hebbeli Nibelungok-adta képekre, Grillparzer Arany gyapjújára, a Takácsokra, Strindberg Álomjátékára, az Ember tragédiájára, a Bizáncra és egyáltalában nem utolsó sorban a nagy görög trilogiákra ill. tetralogiákra: ezekből megérthetjük a drámának, mint a leginkább étellel teljes műnemnek természetét.

Ezzel a nagy életgazdagsággal azonban nagy nehézségek is kapcsolatosak. Már említettük, hogy egy fogyatékos drámának kétségtelenül kevesebb művészi értéke van, mint pl. egy hibátlan dálnak. Másrészt azonban még akkor is, ha eltekintünk a tehetségek különbözőségétől, egy kifogástalan dráma sokkal nehezebben alkotható meg, mint egy hibátlan dal vagy epikai költemény. Mert amaz sokkal bonyolultabb és bizonyos mértékben a többi műnem sok mozzanatát is magában egyesíti: sőt igen könnyen magában foglalhat egész dalokat és cselekményében egész eposzokra való anyag lehet felhalmozva. Mindehhez járul a drámának egy sajátos tulajdonsága, a drámai feszültség: ennek ugyan nem kell mindig szenzációkat érlelő haladásnak lennie, de cselekvőképes, folyton tevékeny és főleg szellemileg, bár sokszor csak belsőleg tevékeny életet kell kifejeznie még olyan drámákban is, amelyek nem egyenesen a tett szellemeit, hanem pl. tudományos vagy művészi természeteket ábrázolnak.

Igy a dráma nemcsak a legnehezebb költői műnem, hanem — bár technikai nehézségei sokkal kisebbek — tisztán művészi, szellemi követelményei sokkal nagyobbak, mint a zenében, sőt a képzőművészetekben is. Ezek a nehézségek ugyan még nem állítják a kifogástalan drá-

mát a tökéletesség magasabb fokára, mint amelyen más kifogástalan műnemek állanak, bizonyos értelemben azonban már utalnak ilyen magasabb rendű értékére. És ez valóban meg is van a nagy, széleskörű élet- és világképeket rajzoló dráma nagyobb szellemi gazdagságában, étellel való teljességében, nagyobb eszmébőségében szemben a többi műnemmél; *ennek* a mindenoldalú, legmélyebb és legteltesebb szellemábrázolásnak a tekintetében a nagy világképeket nyújtó dráma művészi értékben is fölötte áll minden más műnemnek, épen azért, mivel a legteltesebb életű és a mellett mégis teljes, ha nem is a legtisztább, úgyszólván a legdesztilláltabb, művészet.

113. Az *összművészet (Allkunst) problémája; az opera*. A műnemek művészi rangsorának csúcsa a dráma köréből emelkedik ki, mint a nagy világdráma területe, amely valamennyi műnem között a legteltesebb életképet nyújtja és bizonyos tekintetben valamennyi műnem egységét, az *összművészetet (Allkunst)* is eléri. De csak bizonyos tekintetben.

Ámbár a dráma a lírai, epikai, zenei, plasztikai stb. elemet is egyesítheti magában és így legmagasabban fejlődött, sokféle mozzanatot egybekapcsoló művészeti egységgé válhatik, mégis kétségtelen, hogy a lírát, epikát, zenét és képzőművészetet ezeknek legsajátabb külön lényegében semmiképen sem tudja pótolni. Egy műnem, amely minden műnem minden értékét egyesíteni akarná, szükségszerűen sokat kénytelen feláldozni ábrázoló erejéből, mélységéből, sőt természetes szervességű egységességéből is. Ezt igazolja minden említett műnemnek könnyen beláthatóan egyetlen lehetséges kapcsolata, tehát az *összművészet* egyetlen lehetséges kísérlete ebben az egyes műnemek minden sajátosságát egyesíteni törekvő értelmében, a zenedráma.

Wagner zenedráája a legnagyobb szabású kísérlet ilyen, tőle elméletileg is kifejtett *összművészet* megvalósítására. Operáiban tényleg nagyszerű, szervesen egységes műalkotásokat hozott létre, ezek azonban mégis csak tökéletes *operák*. Ha azt kérdezzük: pótolhatnak-e min-

den más műnemet, — már pedig csak ilyen tekintetben lehetséges a már megvizsgált, étellel legteljesebb műnemen kívül összművészet — akkor nemmel kell felelnünk. Eltekintve a képzőművésztől, aki ilyen állítás ellen bizonyára élénken tiltakoznék, — hiszen még a „tisztá” zene is opponál — elutasító állásfoglalásunkat a költészetből vett példával kívánjuk igazolni.

A zenedráma sem több, sem kevesebb, mint épen zenedráma; de nem sajátos dráma. Ezt már a wagneri tárgyak megválasztásából is látjuk. Ez annyira jól sikerült *az opera szempontjából*, mint azelőtt soha és azóta is csak ritkán és többnyire példáját követve. Wagner zenedrámainak tárgyát az istenek és hősök mondáiból vette és ezenkívül egy csodálatosan bájos német mesejátékot alkotott; a Mesterdalnokokat tárgyuk realisztikus mivolta mellett is ilyen természetűnek kell tekintenünk, a német középkor városi életének sok poétikus vonása és Wagner jóságos idealizálása folytán. Ezek a tárgyak alkalmasak az énekekre, bár a sajátos wagneri énekfelfogás folytán igen nehezen énekelhetők. Vajjon azonban az emberi lélek legmélyebb tragikus vonásait is kifejezheti-e a zenedráma? Ne említsük itt Wotant. Tragikus sorsa a zenében lenyűgöző fenségességűvé nő és borzasztóan szép, talán szomorú pusztulással végződik, de Hamlet, Macbeth, Wallenstein tragikus bukását el nem éri, el sem érheti. A gyakran épen a legkevesebb zajban a legrettenetesebben ható tragikum mélységesen lélekbemarkoló és megrázó voltát nem lehet zenével és *énekkel* kifejezni.

Ezen kívül színpad és zenekar, sőt bizonyos értelemben szó és ének sem egyesíthető annyira szorosan és szervesen, mint amilyen a pusztá drámai nyelv egysége. A nyelvnek már megvan a maga zenéje, a magánhangzók dallama, a mássalhangzók kifejezése és a szótagok ritmusa, sőt akkordjai. Ez a zene tökéletes természetességgel bele van szöve a nyelvbe, az ének ezen a természetes harmónián túlmegegy és valami mást hoz létre, ami *nagyon művészi, de nem tökéletesen drámai*, nem a legmagasabb fokban, legteljesebb mértékben életigaz, *hanem inkább a*

lira felé hajlik át. Az érzelemnek hangzó kifejezése az énekelt szövegben nagyobb mértékben van meg, mint amennyire a tökéletes életharmónia engedi, amely ebben a tekintetben nem megy tovább magának a nyelvnek zenéjénél és legfeljebb egyes lírai ének- és zenebetéteknél. Így az ének csak olyan tárgyakkal és helyzetekkel van összhangban, amelyek maguk is túlhaladják a metafizikailag normális életsúlyt.

Ezért nem lehet a zenedráma sajátos dráma és nem pótolhatja a legmélyebb drámaiságot, mert azt nem tudja kifejezni. A dráma csodálatosan természetes, szerves egysége már nincs meg benne, az opera mindig abban a veszélyben forog, hogy kétlaki művészetté válik és ennek a kétségtelenül már nem egyszerű, hanem zenéből, és pedig drámai zenéből és drámából összetett, egybekapcsolt műfajnak csak kevés alkotása nem esett ennek a veszélynek áldozatul. De még ezek a legkiválóbb operák sem rendelkeznek a dráma természetes egységével és összhangjával és amellett többnyire drámai gazdagságával sem.

Ez magától érthető: az operának lényege folytán zenének is, sőt *mindenekelőtt* zenének, drámai zenének kell lennie, amelyet a drámai cselekvény csak megmagyaráz; különben a zene a szöveg melodramai kíséretévé, zenei aláfestésévé süllyed. A vezető szerepet ugyanis a majdnem mindig mégis csak sovány, vékony operaszöveg nem játszhatja, csak ha teljes drámává alakul ki. A gazdag drámai dialogus viszont, egyes ritka különleges esetektől eltekintve, megtiltja az állandó zenei kíséretet és kizárja az éneket; az egész drámai szövegnek — nem csak egyes beillesztett daloknak — éneklése igazi drámában az ilyesmit általában meg nem tűrő drámai jelleg miatt is többnyire lehetetlen. Így tehát a zenének az operában, a zenedrámában is, uralkodónak kell maradnia, ez az uralkodó jelleg azonban nem állhat meg a teljes drámaisággal kapcsolatban. A drámának vannak bizonyos zeneszerű elemei az érzelmek, a cselekvény hullámlásában, sőt tényleges érzéki zenei elemei is a nyelv

zenéjében, az emberi életnek ebben a közönséges zenéjében; többet, teljes zenét sem nem nyújthat, sem nem pótolhat. De fordítva a zenedráma sem nyújthatja és pótolhatja a teljes drámai jelleget: és mivel az élet dráma és nem zenedráma, természetes viszonyai a zenedrámban nincsenek adva és így ez nem lehet az élettel legteljesebb, tehát a legtökéletesebb műfaj sem. Sőt a zenedráma nem természetesen egyszerű és szerves mivolta folytán a tiszta művészi szervezés tekintetében alatta áll mind a kilenc egyszerű műnemnek és ezek közül sokat csak gazdagabb életkifejezésével szárnyal túl, amely a nagy drámáét ugyan nem éri el, de a legtöbb más műnemén felül áll.

A legtökéletesebb életkifejezés nem lehet csakis vagy nagy részben énekelt avagy játszott érzéki zene, mert az élet a hallási hatások olyan fokú hagsúlyozását, amint a zenében adva van, általános jellegében nem bírja el és zenei tekintetben épen csak a nyelvíg, továbbá egyes lírai részletekig, mint amilyenek az emberi vagy állati ének, terjed; ezeket a dráma is nyújthatja, de zenedráma belőlük meg nem élhet. Nehézségei ennek sem kisebbek, mint a drámáé, ezek azonban egyrészt összetettségéből származnak és a tárgyválasztásnál nyilvánulnak meg, amely operáknál nagyon kritikus; másrészt a még cselekvénnyel is, nemcsak, mint néha a szimfóniánál szintén, énekkel kapcsolatos drámai zenéből erednek. Az operaszöveg alkotási nehézségei a rendes drámáét megközelítően sem érik el, mert hiszen az operaszöveg mint dráma többnyire primitív és csak nagyon ritkán lehet teljes, különben mint operaszöveg válik lehetetlenné. Még Wagner legjobb szövegei is, a Lohengriné, a Tannhäuseré, a Mesterdalnokoké és a Parsifalé, messze állanak a teljes drámától; ha ilyenekké alakítanók ki őket, akkor már nem állhatnának meg operában. Teljes drámák mint operaszövegek nagyon ritkák, a leghíresebb eddig mint operaszöveg felhasznált teljes dráma Wilde Salomeja. Tehát a szöveg hossza miatt ez alkalomadtán lehet teljes dráma, *de a dráma tökéletes életképét az opera ilyen esetekben*

is mindig elfordítja, még pedig nem előnyére az élettel teljes ábrázoló erőnek, bár sokszor egyes specifikusan hangsúlyozott kifejező hatások javára.

Minden műnem különleges jellegét tartalmazó és így minden műnemet pótoló összművészet tehát nincs, de van egy legteljesebb életábrázolású és ennyiben legtökéletesebb műnem, amely bizonyos tekintetben valamennyi többi egyesíti magában, de azokat saját gazdag specifikus jellegükben sem nem tartalmazza, sem nem pótolja: ez a műnem a tiszta és csak mint tiszta teljes, világképet nyújtó dráma.

KILENCEDIK FEJEZET

A műalkotás alapmozzanatai

114. A rajz. Minden műnemben mutatkoznak egyes mozzanatok, amelyek egy műnemen belül nagyon hasonlóak és valamennyi műnemben bizonyos tekintetben egymásnak megfelelően lépnek fel: mozzanatok, mint amilyen a dallam, a ritmus stb., sokszor vizsgálunk, mint egyes művészetek alkotó tényezőit. Különösen ezeknek a különbségei is határozzák meg jórészt a stílusok változatosságait. Ezért most ezeket a mozzanatok vizsgáljuk meg, felsorolásuk teljességeért azonban nem kezeskedünk.

A képzőművészetek technikai alapja, a tőlük kifejezett művészi ideák alapstruktúrája, amelybe tartalmuk mintegy bele van foglalva, az egész képzőművészet gerince a rajz. Így nyilatkozik Michelangelo elvi határozottsággal és teljes világossággal, ezt bizonyítja az elmélet és minden képzőművészet és képzőművész alkotó eljárása. Hiszen ez nyilvánvaló is: a sajátneműen alakulati látási ideák alap- és körvonalait a rajz szolgáltatja és ha a művész bonyolultabb képzőművészeti művet akar megalkotni, akkor előbb rajzát kell többé-kevésbé teljesen elkészítenie; különben a műnek nincs „tartása“, könnyen elmosódik és összezavarodik. A rajz határozza meg főleg a képző-

művészeti alkotás tárgyát, alakját. Rossz rajzoló képző-művészeti tehetsége ezért mindig problematikus.

A rajz alakulati, de egymagában még csak sajátosan alakulati határozmány; csak ha megtelik, tartalmi és jelentés-meghatározottságot nyer, válik sajátneműen alakulativá. Egy épületnek, alaknak tisztán geometriai vonalai közvetetlen realitásukban csupán sajátos geometriai alakulatot alkotnak; de képzeletben kitöltve vagy jelentésüknek, mint dómrajznak vagy emberi körvonalaknak, felismerésekor és ezzel a jelentéssel való összekapcsoláskor már ezzel a tartalmi gazdagsággal ill. ezzel a jelentéssel együtt sajátnemű alakulattá válnak, sajátnemű alkotásmozzanattá, azaz épen művészi *rajzzá*, amely ebben az értelmében több, mint csupán geometriai alak.

A rajz tehát a kitöltöttnek elképzelt vagy — és ez különösen fontos és többnyire a fontosabb — egy szellemi valóságjelentéssel, egy eszme jelentésével összekötött geometriai alak. Így, a kitöltött *vagy* eszmei valóságjelentéssel bíró rajz, a bonyolultabb képzőművészeti alkotás egyik mozzanata. Ámde a rajzot néha egymagában is már egész képzőművészeti alkotásnak tekinthetjük: önmagában azonban csak akkor tökéletes műalkotás a rajz, ha először is valamiképen ki van töltve, akár csak fehér és fekete térrel, ha tehát valamit, akár testek vagy felületek között lévő, de pozitív tartalomnak tekintett rést, körülhatárol, és *másodszor*, ha *együttal* magasabb vagy egyetemesebb jelentéssel, ilyen szellemi jelentőséggel is bír; ekkor a rajz a tarka színek nélkül való festői képek közé tartozó teljes műalkotás. E határozmányok közül csak eggyel kapcsolatban a rajz a képzőművészeti alkotásnak csupán sajátnemű *mozzanatát*, mindkét határozmány nélkül pedig még csak *sajátos* mozzanatát alkotja.

A rajz tehát sajátos illetőleg sajátnemű alakulat; mint bonyolultabb képzőművészeti alkotások egyik határozményára pedig alakulati, de kétségtelenül *formaszerű*, *értelemszerű* mozzanat: az értelemhez áll közel, hiszen mint pusztán sajátos matematikai alakulat az elméleti értelem körébe tartozik; ezért a műalkotáson belül erősen

viSSzatükrozi az értelmet. Bár a formaszerű határozmány a tartalomszerű után másodikként szokott fellépni, a rajz mégis a sorrendben első határozmány a képzőművészet mozzanatai között. Ez a képzőművészet nehéz technikájával függ össze: a képzőművészet technikai, külső alapjául ilyen majdnem már elméleti mozzanatot és sokszor valóban nehéz elméletet kíván. Másrészt a rajz a képzőművészeti alkotás legegyszerűbb, bizonyos tekintetben, amint láttuk, még csak sajátos alakulati mozzanata és így ezért is ennyire alapvető, eredeti szereppel bír a műalkotás kibontakozásában.

A rajzot magát sokszor egy osztatlan alakító aktussal alkotja meg a művész, ha az egyszerű és ő megfelelő típusú: ekkor a rajznak magának a mozzanatai ebben még egyáltalában nincsenek vagy alig vannak megkülönböztetve. Így a szintén megszakítás nélkül folyó érzelmi folyamatnak felel meg a rajz kialakítása; az alakításnak ez a módja még a tartalmi képpel és jelentéssel bíró tökéletes rajznál és ilyen irányú nagy tehetségek esetében bonyolult rajznál is lehetséges.

A bonyolult rajzban és megalkotásában azonban rendszerint ismét különféle mozzanatokat különböztethetünk meg: ezeket legjobban és legtermészetesebben talán az alapvonalak legalapvetőbb mozzanataiban, az összekötő vonalak mozzanataiban és végül a rajz alakulatát teljessé tevő, művészi kialakító mozzanatokban, a művészileg eleven, lendületes és az ornamentális vonalelemekben foglalhatjuk össze. Az első adja meg a rajz főjellegét, főmotívumait, a második összekapcsolt egészét, szervezetét, a harmadik művészi „stílusát”: ide nemcsak az ornamentális, a díszítő vonalak tartoznak, hanem az alap- és az összekötő vonalak normális meghatározottságától való olyan eltérések is, amelyek nem vagy nem jól magyarázhatók meg az alap- és az összekötő vonalak lényegéből és rendeltetéséből. Tehát pl. egy épület rajzában az oszlopok függélyes alakja és a kupola alakjának egyes durva, az egésznek a jellegét megadó vonalai az alapvonalakhoz, ezzel szemben a kupola vonalainak a kupola kőboltozása

miatt szükséges hajlászai az összekötő vonalakhoz tartoznak, míg pl. az oszlopok felfelé keskenyedő alakja, amely a fatörzsnek, ennek a legeredetibb és legtermészetesebb tartó oszlopnak, a jellegét mutatja, sem a függélyes tartó alapvonal, sem a technikailag szükséges összekötés lényegéhez nem tartozik, hanem a rajz művészeti stílusának lényegéhez, bizonyos mértékben már a *rajz* ornamentikájához.

A rajz nemcsak az építészetben nagyon fontos, ahol az épület jellegén kívül ennek anyagi technikai lehetőségeit is meghatározza, hanem a szobrászatban és a festészetben is: mindkét esetben lényegileg már csak a műeszméi jellegét fejezi ki nagy részben, de a szobrászatban még az anyagi technikai lehetőségek szempontjából is meglehetősen jelentősége van; a festészetben ez az utóbbi jelentőség teljesen összezsugorodik, csupán a kép nagyságára vonatkozó elemi térlehetőségekre korlátozódik, és ez a képnagyság is főleg csak szilárd és készen adott felületek kifestésénél, tehát pl. a freskófestészetben fontos. A műeszméi jellegének a meghatározásában azonban mindig igen lényeges, sokszor a leglényegesebb szerepet jut a rajznak: ez adja lényegileg vagy nagyrészt a képzőművészeti alkotás világos, egységes, jellegzetes, harmonikus és szerves meghatározottságát, azaz szemléletes alapstruktúráját.

A rajznak a modern képzőművészet egyes irányiban való elhanyagolása egyik főoka annak, hogy ezek az irányok, legalább technikai tekintetben, hajótörést szenvednek, úgy amint jórészt a rajz kiválósága alapozta meg az antik klasszikus és a renaissancebeli képzőművészet nagyságát és amint ugyancsak a rajznak lesz a jövő képzőművészet nagyságában is oroszlánrésze; ez azért a rajzot még mindig új, más, átszellemültebb, erősebben szimbolikus kifejezési módok szerint határozhatja meg, mint pl. a természeti vagy az antik klasszikus és a renaissancebeli művészet, de nem kevésbé világosan és határozottan, harmonikusan és szervesen; sőt inkább még erősebb

szimbolikus jellegzetességgel kell majd a rajzot megalkotnia.

115. *A képzőművészeti alkotás tartalmi kitöltése.* A második főmozzanat a képzőművészeti alkotásokban a rajz ill. az alak vagy a tárgy tartalmi kitöltése. Ez a voltaképeni tartalmi mozzanat, amely a képzőművészeti alkotásnak „telítettségét” adja, tisztán képzeleti műveknél azoknak igazi tartalmát, anyagbaszított alkotásoknál még anyagi kitöltésüket is: építészeti műveknél ilyen a falak, pillérek, tornyok stb. anyagi meghatározottsága, szobrászati műveknél ezeknek testessége, festményeknél a színgazdagság; ez nyilvánul meg lényegileg a rajznak említett tartalmi kitöltésében is.

A főleg tartalmi szempontból gazdag típusú képtermelő fantázia ebben a mozzanatban hatásának legfőbb elemét hozza létre, itt teremti a voltaképeni képtartalmat, ámbár a rajz kialakításában, valamint a nemsokára vizsgálatra kerülő harmadik mozzanat, az ornamentika létrehozásában is erősen tevékeny. Az elvontabb fajtájú képzelet inkább csak a rajz és az ornamentika megalkotásában tevékeny eredeti teremtő módon és itt, a tartalomnál, főleg már csak előzetesen meglévő, átvett tartalmi határozmányokat, pl. a természetben előforduló érzetminőségeket, utánoz. Bizonyos fokig minden emberi képzőművészet rá van utalva a természetnek ilyen tartalmi határozmányaira, de az erősen tartalmilag képszerűen teremtő képzelet, az emberi művészé is, még nagyon sok és gazdag, primitívebb tartalmi határozmányokra építő bonyolult ideatartalmat hozhat létre; gondoljunk csak pl. Michelangelo képeinek vagy szobrainak tartalmi gazdagságára, konkretizáló erejére. Majdnem már a kellenél nagyobb tartalmi gazdagság és a képzőművészet harmadik mozzanatának, az ornamentikának, nagyon nagy mértékben való jelenléte, sokszor a rajz világosságának rovására, jellemzi a barokkot, amely épen Michelangelótól származtatható, de később már nem mindig rendelkezett a mester hatalmas és világos, rajzban is világos kifejező erejével. A tartalmi gazdagság a mű rajz-vázát friss hússal borítja

be, ha szabad ezzel a szintén képzőművészetiileg meghatározott biológiai testről vett hasonlattal élnünk.

Vannak tartalmilag gazdag és rajz szempontjából gyöngye képzőművészeti alkotások: ezek nem élesek, hanem elmosódottak, de „húsosaknak“, majdnem „kövéreknek“ és kevésbé jellegzeteseknek és jelentésszerűeknek nevezhetők; ezzel szemben a rajzban erős, de tartalmi meghatározottságban szegény művek nagyon is *éles* jellegzetességgel rendelkeznek, soványak, szárazak, hústalanok, nem elég frissek, nagyon kipreparáltak, szkémaszerűek. Klasszikus nagyságú szimbolikus műben rajznak és tartalmi gazdagságnak is erősnek és egyenlő erősnek kell lennie, hogy egyensúlyban lehessenek.

116. Az *ornamentika*. A képzőművészeti alkotások harmadik, alakulatszerű mozzanata a szó legtágabb értelmében vett ornamentika. Ez adja a műnek utolsó művészi lehellétét, művészi életét, „vérét és pírját“: ez folyik leginkább a meleg érzelemből és ez ábrázolja legjobban annak nyugodtan vagy viharzóan, enyhén vagy magasan hullámzó életét. Idetartozik nemcsak a mű díszítő eleme, hanem mélyebb érzelemszerű, finomabb szimbolikus kidolgozása is. Az oszlopnak felfelé keskenyedő alakját mint ennek a szó legtágabb értelmében vett ornamentális mozzanatnak egyik példáját, még pedig a rajzban való megnyilvánulását, ismertük meg. Ez az ornamentális mozzanat ott kezdődik, ahol a mélyebb, finomabb érzélem, ennek tudatossága, jelentéstudata ragadja meg és *alkotja*, e szó legjobb és legteljesebb értelmében, a tárgyat. Ez az alkotás olyan bensőséges határozmányokkal indul meg, mint amilyen az oszlop említett meghatározottsága, egy kupola- vagy mennyezet-boltozat *finom* hajlása, a testnek vagy egy tagjának *finom* mozdulata, általában egy vonalnak finom érzelmi kifejezéssel húzott alakja stb. Innen ez az ornamentális meghatározottság egész következetességgel és szervesen folytatódik a legkülönbözősebb dekoratív ornamentikáig, a legutolsó díszítésig, amelynek, ha teljesen művészi, mindig az egésznek legbelsőbb érzelmi jelentéséből következően kell megalkotva lennie és ehhez

minden, sokszor jelentős saját jellege mellett is teljes szervességgel kell hozzásimulnia. Ahol ez a belső összefüggés, a szerves kapcsolat a díszítő ornamentika, tehát a teljes ornamentika utolsó hajtása, és a legbelsőbb érzelmi jelentés és individuális lényeg, főleg a mű legbelsőbb ornamentális mozzanatai között elszakadt, elveszett vagy sohasem is volt meg, ott a külső ornamentika jelentés és jelentőség nélkül, a lényeg szegénységét elrejtteni iparkodva, de gerinctelen tolakodásával valójában csak annál jobban a világba kiáltva, lóg és lobog a szervesség, harmónia és jellegzetesség dolgában fogyatékos művön. Az igazi ornamentika a mű legbelsőbb lényegéből szervesen bontakozik ki és csak olyan mértékű, amilyen ebben a lényegben és a tőle bemutatott érzelmi jelentésben meg van alapozva. E miatt lehet a díszítés egyes esetekben és stílusoknál igen gazdag, hiszen kifejezhet nagyon pompázó, változatos díszítést kívánó érzelmi jelentést is: csak valóban meg is kell lennie ennek a jelentésnek és élnie, hatnia és uralkodnia kell a műben. A korintusi oszlop, a gotikus dóm, a barokk építészet, a tiziani képek, sőt a bizánci stílus ornamentikája is igazolt: az üres ornamentikai hencégés azonban értelmetlen.

Ez az ornamentika nemcsak az építészetben, hanem a szobrászatban és a festészetben is megvan és fontos: az „érzelemmel teljes”, finom, *vonzó*, csinos, díszített, lendületes megalkotás mind ide tartozik. Ornamentika nélkül élettelen, vértelen a képzőművészeti alkotás, az ornamentika túltengése, amely mint túltengés nincs megalapozva, a mű legbelsőbb individuális lényegével és érzelmi jelentésével motiválva, cicomássággá, játékká, komolytalan, mert nem eléggé jelentéssel teljes műfaragássá teszi. A klasszikus nagyságú szimbolikus műalkotásban mindig megfelelő és motivált az ornamentika is; e mellett lehet ennek, ha megfelelő jelentésen alapul, mindenféle foka a nemes nyugalomtól, sőt csendességtől a legmozgalmasabb és leggazdagabb változatosságig, és mégsem válik alaptalanná, művészileg nem igazzá. Ezt a belső és külső, tel-

jes ornamentikát a képzőművészet ritmusának nevezhetjük, ez az érzelmi ritmus képzőművészeti kifejezése.

117. *A dallamelem vagy a zenei motívum.* A zenében a tartalomszerű mozzanat az alkotásban is az első, mivel egyúttal a zenei mű alappilléreit szolgáltatja: ez a mozzanat a dallamelem, amelyen a melódia lényeges, markáns, jellegzetes részeit értjük, vagy a motívum, amely a téma, általában a zenei felépítés egyik alapvető fontosságú és hangsúlyú eleme, amely maga is egész kis melódia lehet; lényegében mindkettőnek a zenei természete ugyanaz vagy legalább is nagyon hasonló. Ez a mozzanat hordozza itt a leglényegesebb tartalmi gazdagságot: ha nem elég mély és gazdag és teljes, akkor a mű üres, szegény, eszme gyöngé, lapos. Ebből a mozzanathoz mint eszméből bontakozik ki a mű, a bonyolult zenei művet sok motívumból, dallamelemből fejleszti ki a művész, egyes egyidejű vagy mégis egymáshoz közelebb lévő és együttítható gazdag részeit, mint egy csokrot, összekötve, az egészet pedig ezekből a bonyolult vagy egyszerű részekből, mint koszorút, egybefűzve. Egyszerű, különösen lírai zenei műveknél elmaradhat az előzetes motívumalkotás és a dal, amely néhány dallamelem szerves dallamkapcsolata, az érzelm szerves folyamatának megfelelően „egy darabban elénekelve” rögtön teljesen komponálható. Nagyobb, bonyolultabb zenei műveknél azonban az ilyen eljárás csaknem lehetetlen és feltétlenül a legnagyobb mértékben veszélyezteti a mű felépítését. Itt előbb az „alaphangokat”, azaz a dallameleket kell megcsendíteni, a bonyolult zenei idea magjait és hordozóit, és csak ezeken és részben ezekből alakítható ki az egész műalkotás. Aránylag egyszerű motívumkincsből való gazdag, egyszerű, világos, jellegzetes, harmonikus és szerves felépítés figyelhető meg Beethoven szimfóniáiban: ezek nem egyszerű plasztikus mintái a klasszikus zeneköltő helyes eljárásának.

118. *A melódia, a zenei téma és a zenei felépítés.* A zenei mű alapotívumait, dallamelekeit azután a dallamokban, a témákban vagy zenei tételekben és egy-

általában a zenei kép egységében, a zenei alapeszmék összefüggő ábrázolásában köti össze a művész. Egy motívum néha már egy kis dallam lehet, rendszerint és lényegében azonban a melódia, általában a zenei művészi felépítés eleme; de ez az elemi volta uralkodó, vezető szereppel bír a felépítésben. A dallamelem természete szerint uralkodó, alapvető eleme a dallamnak. A dallam, ill. a téma, általában az egész zenei felépítés, ábrázolás, lényegében nem más, mint a motívumok formaszerű kapcsolata; ezzel a jellegével természetszerűen a dallamelemek, a motívumok összefüggését és a közöttük lévő átmeneteket is szolgáltatja: ez az a szövevény, amelybe drágakövekként vannak beleszöve. Kisebb dalnál egy-két dallam alkothatja az egész művet, nagyobb zenei mű azonban több dallam ill. téma kapcsolata, motívumokkal telt dallamok és a közöttük lévő változatos átmenetek, gazdag témák ábrázolása.

A melódiában — amelyhez a szűkebb, azaz speciális zenei értelemben vett harmónia lényegileg hozzátartozik — öltének mintegy testet a dallamelemek eszméi; a felépítés a voltaképeni zenei szervezet.

Ahol a melódikus jelleg, egyáltalában az egységes zenei ábrázolás hiányzik, ott elvész az egységes és szerves jelleg, a mű annyira széthull, hogy teljes dallamhiány esetében még a vonzóság is elveszhet, amely zenei műveknél mindig érzelmi kifejezésben gazdag folyamatossághoz, a szerves érzeleml folyamat kifejezéséhez is hozzá van kötve. Wagner egyáltalában nem nevezhető nem melódikusnak: csak meg kell pl. a Mesterdalnokokat vagy a Walkürt ebben a tekintetben vizsgálni; az azonban kétségtelen, hogy a dallamok nála sokszor bonyolultak, és ezen felül összhangban tartja a szimbolikus jellegzetességet a dallamok egységes folyásával. A Wagner utániak azután nem ritkán túlozzák a mestert, nagyszerű képességei nélkül. A modernnek viszont erős, részben klasszikus reakciót hirdetnek, amely néhány kiforrottabb alkotás mellett sok bizonytalan próbálkozást is mutat, nem ritkán a dallam kikapcsolására irányuló törekvéssel. És így a mo-

dern zene dallamellenes irányai között részben olyanokat találunk, amelyekben azért nincsenek dallamok, mert egyáltalában nem rendelkeznek jelentős zenei eszmékkel, tehát dallamelemekkel, motívumokkal sem. Így dallam lehetetlen bennük, mert nincs igazi tartalmuk, amelyet egybefűzhetnének; itt még a dallamra való törekvés is eredménytelen volna, mert nem alkothatna tartalommal teljes melódiákat. A dallamelemekben, motívumokban gazdag muzsikások kimondottan dallamtalan alkotásai viszont széthullanak, mint egy mozaikmű összetartó alap és összekötő ragasztóanyag nélkül: erre a csillogó hópehelytáncra is akad példa. Még kell azonban jegyeznünk, hogy erre a főleg az impresszionistáktól képviselt irányra legújabban ismét erősen konstruktív reakció is beállott.

119. *A zenei ritmus.* A zene harmadik, alakulatszerű mozzanata ritmikus jellege. Ez „vére”, legigazibb érzelmi élete és lüktetése, elevensége a szó legteljesebb értelmében. A ritmus tagolást és legszervesebb egységességet ad a zenének. Mert a dallam, maguknak a hangoknak a felépítése nemcsak a zenei elevenséghez, de a tökéletes szervezéshez sem elegendő: gondoljunk itt csak a partitúrára, amelyben nemcsak motívumok, dallamok, témák, felépítés, hanem bizonyos mértékben a ritmus is meg van határozva. És mégis, milyen óriási különbségek lehetnek itt még az előadásban! És ezek a különbségek mindennek előtt a ritmus különbségein alapulnak. Melódiát és felépítést minden előadó zenész úgyszólván egyenlően reprodukál, de nem a ritmus finomságait, egyéni jellegét: a reprodukció ritmusában rejlik a zenei előadó génuszok leglényegesebb titka.

A ritmus nemcsak a hanghosszúságok egyszerű, absztrakt beosztása: a ritmushoz lényegileg hozzátartozik a zenei mű egész hullámozó, lebegő, erősödő, halkuló, elevenen változatos jellege, tehát voltaképpen a tempó, a színezés és a dinamika is; sőt ebben van a zenei ritmus külön lényege és — a motívumok és a felépítés mellett — ebben rejlik minden zenei mű egyéni jellegének és varázsának jórésze is, valamint ugyanannak a műnek minden

egyenes művészi előadása is főleg ettől nyeri eleven művészi színét. Az előadásnak egyenesen nem annyira a mű, mint az előadó nagy ritmikus ereje mellett van „varázsa”, különben tönkreteszi az egész önmagában nagyszerű művet is, már t. i. abban az egy előadásban; viszont nagyszerű előadó gyöngé művet is magasra emelhet a maga hatalmas, eleven ritmikus erejével. Tökéletes az előadás, ha az eredetileg megalkotott mű ritmusát lehetőleg teljesen megfelelő módon és mégis eredeti elevenességgel adja vissza, nem holt ritmussal, amelyből rögtön kiérezhető a másolás: az előadónak lehetőleg úgy kell utánaalkotnia, mintha eredetileg teremtene, és mégis híven meg kell tartania a mű individualitását. Ámde a művet erősen megváltoztató, a másodlagos beleérzés sajátosságával egyénien átalakító előadás is lehet vonzó, nagyon szép, ha gazdag ritmusú, világos, egységes, harmonikus és szerves, és ha a *megváltoztatott* mű szimbolikus jellegzetességével nincs ellenmondásban; ezzel szemben a ritmikailag rossz, életelen, gyöngé vagy zavaros, diszharmonikus, szervetlen előadás csak — bocsánat a kifejezésért — a zenei mű feloszló holttestét hurcolja elénk.

A ritmusban épen a harmonikus-szerves élet és szövés a szép, a legigazibb módon érzellemmel teljes mozzanatot, amely mint valódi érzelmi hatás az érzelmi énré utal. A pusztá taktus, ütem még csak sajátosan alakulati, „praktikus matematika”, az elevenen és szervesen *fol*yó, *szö*vő, — és csak nagy ritkán, megfelelő jelentés kifejezésére, a jellegzetesség végett kemény ütemekkel elválasztó! — ritmus azonban már az elválasztott tagok sajátműen alakulati, szerves művészi módon egybefolyó egyesítése. Így felel meg az elevenen folyó érzelmhullámmozgásnak, amelyet kiválóan kifejez, míg a dallam inkább a hangulatváltozást, a hangulatok, az érzelmek menetét fejezi ki.

A ritmusban megnyilvánuló és az imént említett érzelmi kifejezés adott alkalmat arra az állításra, hogy a ritmus mint érzelmritmus a sóvárgásban megnyilvánuló vágy és kielégülés változásának alakját alkotja és a tár-

gyi műalkotásban ezt a változást kifejezi. Ehhez azonban általában gyors. A ritmus a lélekben az érzelmek tagolt és szervesen változó élete és lüktetése, és a tárgyi műalkotásokban ugyanezt, az élet érzelmhajtotta, érzelmhordozta és érzelemszabályozta lüktetését és hullámzását fejezi ki. A zenében csak a legtökéletesebb módon van adva a ritmus, ámde a költészetben is lényegileg megvan és igen nagy jelentőséggel bír, és a képzőművészetben a legtágabb értelemben vett ornamentika mozzanata szintén lényegileg mutatja a szimultán ritmus sajátos jellegét. Ugyanazt, amit a ritmus, fejezi ki alighanem a szintén ritmikus vérkeringés az eleven biológiai valóságban, hiszen ennek nagy jelentőségű művészi oldala is van.

A ritmus szabályt és kötöttséget ad, de éppen ezen belül és e miatt magasabb rendű és határozottabb, továbbá finomabb és gazdagabb, mert nem rendetlenül önkényes szabadság lehetőségét is nyújtja. Fegyelmezett, törvényszerű, jellemes szabadságot fejez ki, ez pedig sokkal magasabb fokban és erősebben szabad, mint a zabolátlanság; ezt a metafizika és az etika is igazolja. A ritmusnak erre a tulajdonságára és jelentőségére még nemsokára visszatérünk a költői ritmus tárgyalásánál.

120. *A hangszerelés.* A hangszerelés a zenei alkotásnak elméletileg sokszor nagyon bonyolult és művészileg igen jelentős mozzanata. Részben az ábrázolás technikájára, voltaképeni lényegében pedig a hangok egész hangzására, hangszínezetére és összhangzására vonatkozik és bizonyos tekintetben a három zenei alapmozzanat mindegyikével fellépő, ezekkel szemben más szempontból nézett mozzanat a hangszerelés; különösen azonban a zenei felépítés mozzanatával függ össze. Mert igaz, hogy a különféle hangszerek maguk is különféle ritmusjelleggel bírnak, sőt a hangok és a motívumok érzelmi kifejezését, hangulati színét a legnagyobb mértékben megváltoztatják, tehát a hangszerelés befolyásolja a ritmust és a motívumokat is; a hangszerelés döntő szerepe mégis a motívumok és dallamok összekapcsolásában van és a

témák, egyáltalában a zenei felépítés teljes kialakításában, a konkrét színezetű és összhangzású hangokig, mutatkozik meg.

121. *A költői eszme és a költői ábrázolás.* A költészetben a költői eszme a tartalomszerű, az alkotásban is az első mozzanat; a drámában a jellemek, az alakok is ide tartoznak. Az eszméből és a drámában a személyekből és azok szerint is bontakozik ki az egész költői mű, amelyet összefüggő művé a második, formszerű mozzanat kapcsol össze: ez a szó szűkebb, formszerűen egybe-kötő értelmében vett költői ábrázolás. Ez a költői ábrázolás a drámában a cselekvény, az epikai költészetben az elbeszélés, a lírában a lírai közlés, amelyet itt rövid daloknál alkalomadtán rögtön, az alapeszme vagy alapeszmék előzetes megalkotása nélkül is ki lehet alakítani; a többi esetben az ilyen eljárás a nagyobb költői mű egységességét, világosságát és összhangját veszélyezteti. Mivel ezeket a mozzanatok a költői műfajok és főleg a dráma tárgyalásánál már megvizsgáltuk, itt beérjük ezekkel a rövid észrevételekkel.

122. *A költői veret.* A harmadik, alakulatszerű mozzanat a költészetben ennek végső művészi kialakítása, tehát különösen nyelvi megalkotása, költői verete, vagy ahogy mondani szokták, stílusa, ennek az utóbbi kifejezésnek szűkebb jelentésében: itt a stílus épen a költészetnek ezt a harmadik mozzanatát jelenti, amelyet *túl-nyomóan mint nyelvi megalkotását* határozhatunk meg. Mivel a stílusnak tágabb jelentése is van, amelyet nem-sokára behatóbban megvizsgálunk, szívesebben használjuk az alkalmasabb *veret* kifejezést.

A veret adja a költői mű egyéni életét és csak ezzel válik a mű valóban költőivé, költőileg elevenné, érzelemmel átszőtté poétikus szellemi kifejezésének legvégső hajtásaiban is. Mindenki, aki csak egy kissé is foglalkozott a költészettel, jól tudja, mennyire fontos ez a veret, a „stílus” a lírában; ámde az epikában is lényeges jelentősége van és még a nyelvileg is bizonyos mértékben objektív módon ábrázoló drámában is mindezen objektivitás

mellett szükséges. A tárgyi ábrázolással való összhangot megkívánjuk a drámai „stílustól“, verettől, e mellett azonban ennek egyéni jellegzetességét is meg kell őriznie, mert különösen ez az, ami az annyira objektív drámai képnek egyéni jellegét, jellegzetességét adja. E nélkül a — különleg lényegében nyelvi — veret nélkül a költészet jellegtelenné, közönségessé, sőt művésztelenné válik, vagy legalább is nem bír művészi eredetiséggel. Ez a veret uralkodik az egész költői műben és ennek egész művészileg szabad jellegét egységessé, szervesen egybefolyóvá alkotja.

A költői verethez tartozik a nyelvi ritmus és rím is, valamint további hasonló költői mozzanatok. Ezeknek is, mint a következőes költői veretnek, „stílusnak“ általában, nagy fegyelmező jelentőségük van: és mégis magasabb szabadságot nyújtanak, sohasem verik bilincsbe a költői ihletet, ha valóban művészi szellem helyesen kezeli őket. A ritmus és a rím egyenesen felszabadítja a képzetet a megszokott, mindennapi kifejezések kényszere alól, mivel alkalmas és a közönséges kifejezési módban többnyire meg nem található, azért a képes kifejezések keresésére szorító ritmikus és rímalakok választására készlet. Helyes szabályok és elvek sem a művészetben, sem másutt nem gátolják a szellem és tehetségei kibontakozását, hanem támogatják, emelik, felszabadítják, megvilágosítják és megszilárdítják: fegyelem nélkül az élet gazdagsága nemcsak hogy nem kormányozható és rendezhető, de meg sem alkotható.

123. *A nyelvi kifejezés művészi jelentősége.* Itt talán megint helyénvaló, hogy még egyszer rámutassunk a szavak érzelmi jelentésére, érzelmi kifejezésére, érzelmi és hangulati együttthatójára, amelynek folytán a szavakat lényegileg természetes műalkotásoknak is kell tekintennünk. Ez a hangulati együtttható különösen a költői nyelvhasználatban nagyon fontos és alapos figyelemre méltó. Többek között ez a hangulati együtttható is befolyásolja a szókép eredeti kialakulását és későbbi továbbalakulását is. Ez a szókép lényegileg szóhangzás, akusztikai jellegű. A szónak az a jele, amellyel írásban kifejezzük, már sok-

kal elvontabb, önkényesebb, a szó jelentésétől távolabb esik, mint az ember lényével szoros kapcsolatban lévő ki-mondott szó: ezért csupán a beszélt, nem csak írott nyelv fejlődhetik természetesen és különösen természetes művé-sziességgel is, nem erőltetetten, modorosan, csináltan.

Mindebből az következik, hogy a filológiának az a fő-leg nyelvpszichológiai része is nagyon érdekes, amely a nyelv akusztikai okaival és hatásaival foglalkozik, vala-mint a szójelentés érzelmi együttthatójának befolyását vizsgálja az akusztikailag a megfelelő együttthatót kife-jező szó megalkotására: itt nemcsak a nyelv fejlődésének egyes legmélyebb forrásai, hanem célirányú törekvései is feltárhatók és megmagyarázhatók. A filológiának ezt a részét, amelyet a meglehetősen pozitivistikus irányú nyelvtudomány eddig nem sokra becsült és elhanyagolt, nagyon szükséges volna feldolgozni. Kutatni kell a nyelv fejlődésének az okait a lélek egyetemes természetében és az egyes néplelkek különös jellegében, továbbá a nyelv fejlődésének értelmét és finalitását, nem csak a nyelvro-konságokat és nyelvi különbözőségeket, a hangváltozások külső törvényszerűségeit stb., amely utóbbiak ugyan mind jelentősek, a nyelv *szellemének* szempontjából is jelen-tősek, de ebben a tekintetben nem a leglényegesebbek és a legfontosabbak; a nyelvtudomány alapvető, de nem leg-fontosabb és legmagasabb feladatai.

124. *A nyelv nem művészi tényezői.* Ambár a nyelv már külsőleg erősen művészi és *lényegében* is mutat poé-tikus vonást, még sem tisztára művészi hatás. Elméleti mozzanatait manapság a kelleténél kevesebbre becsülik, miután azelőtt túlozták őket. Az bizonyos, hogy a nyelv nem racionalizálható maradék nélkül, aki azonban logicitá-sát egészen el akarja vitatni, az a grammatikának nagy logi-kai és egyáltalában tudományos jelentősége, sokszor cso-dálatos elméleti mélysége tekintetében egyszerűen vak. Sőt még gyakorlati, tetszerű hatások is gyakran és gazda-gon lecsapódnak a nyelvben, amelynek főleg praktikus cél-jai vannak. A nyelv tökéletes életjelenség és nem csak tiszta elméleti hatásnak, de másrészt csupán művészi jel-

legű művészi hatásnak sem fogható fel, amint ezt a kissé heves és a mellett egyoldalú Croce szeretné.

125. *Művészi koncepció, kompozíció és veret.* Végül összefoglalóan megjegyezhetjük, hogy minden művészetben a koncepció a leginkább tartalomszerű, a kompozíció a leginkább formaszerű és a végső, teljes művészi kiképzés, a művészi veret a leginkább alakulatszerű mozzanat; itt ezt az előbb szűkebb költői értelemben használt szót általános művészetelméleti terminusként használjuk a mű leginkább alakulatszerű mozzanatának általában való megjelölésére. És valóban: a zenei koncepció lényegileg a motívumok, a dallamelemek vagy az egyszerű dallamok megalkotásából áll, a zenei kompozíció főleg a dallam, a téma, egyáltalában a zenei felépítés megalkotása, és a művészi veret megalkotásának titka a zenében főképen a ritmizálásban rejlik. A költészetben a koncepció az eszme- és személymegalkotás, a kompozíció a költői ábrázolás megalkotása és a veretet a költői veret vagy stílus adja. Csúpn a képzőművészetben mutatkozik az a jelenség, hogy a koncepció lényegileg a formaszerű rajz megalkotása, amely azonban mint ilyen képzőművészeti koncepciós idea egy inkább tartalomszerű oldalát is elárulja; ezzel szemben a kompozíció itt főleg a tartalomszerű tartalmi kitöltés megalkotása, amely viszont a kompozícióban egy inkább formaszerű oldalát is bemutatja; a veret megalkotása végül könnyen beláthatóan itt a vázolt tág értelemben vett ornamentika megalkotásával azonos.

TIZEDIK FEJEZET

Művészileg nagyjelentőségű lélekalkatok és művészeti kifejezésük

126. *A tragikum.* Minthogy a művészi valóság világa a sajátnemű érzelmenek és hatásainak egész területével egy, minden érzelm elsősorban művészi és nem gyakorlati vagy elméleti szempontból jelentős; etikai jelentősége

pedig az etikum poétikus tényezőjével van adva. Így az érzelmek, és pedig valamennyi, mindenekelőtt és legjobban művészileg fejezhető ki: gondoljunk itt csak az érzelmi kifejezés lehetőségeire a zenében, a lírában, a drámában, az epikában és minden fajta képzőművészetben, tehát minden műfajban. Minden érzelem teljes vizsgálata egyet jelentene a teljes érzelmi jelentés-terület alapjainak vizsgálatával, tehát a művészet egész jelentésvilága, lényeges kifejezése valamennyi forrásának felfedezésével; mert hiszen alkotásai tartalmilag ugyan képzeletállította hatások, legmélyebb sajátmű lényegükben azonban érzelmi alakulatok. Az érzelmeknek és művészi jellegüknek és jelentésüknek csak némiképen is kimerítő tárgyalásába itt természetesen nem bocsátkozhatunk, ez különben is szaktudományi kérdés és túl van a művészetfilozófia határain; de legalább néhány művészileg kiválóan fontos lélekalkatot, lényegileg érzelmi alkatot és művészi jelentőségét a következőkben meg akarunk vizsgálni.

Ennél a kérdésnél egyszer talán legjobb lesz ajtóstul a házba, sőt a ház kellős közepébe rohanni és a művészi érzelem és érzelmi jelentés egyik legfontosabb és legérdekesebb, egyúttal azonban legnehezebb és legjobban vitatott kérdésének, a tragikum problémájának vizsgálatába fogni.

A tragikum nemcsak a művészetek egyik gyakori és fontos ábrázolási tárgya, hanem magának az életnek egyik igen jelentős és mindnyájunkat közről érintő jelensége: majdnem mindnyájunkban, de mindenestre mindnyájunk körül fenyegetve borítja be az égnek legalább egy részét a tragikum sötét felhője és néha lassan, de bizonyosan előreláthatóan közeledve, máskor váratlanul elborítva, pusztító viharba, vészbe dönt. Ez a félelmetes erő egyszer kívülről ront be a lélekbe, máskor a lélekből ömlik szét hatása a külső világba; de legnagyobb rombolását, igazán tragikus pusztítását mindig a lélekben, néha sok lélekben egyszerre, végzi. — Ha már ezt az utolsó állítást előlegeztük a részletes bizonyítás előtt, talán legjobb lesz még

többet is előlegezni, hogy az előre megadott kép alapján biztosabban folytathassuk vizsgálódásainkat.

A tragikum az életben egyetemes lélekalkat két főhangsúllyal, amely közül az egyik az akaraton, a másik az érzelmen van: az akarat az, amely leginkább ölti fel a tragikus jelleget, és az érzelem az, amely a tragikus jellegnek legmélyebben ébred tudatára; azután megint az akarat az, amelynek talán legnehezebben kell a tragikus jelleg következményeit *viselni*, de ezek alatt is az érzelem *szenved* leginkább. A *művészetben* ennek egyetemes jellegének megfelelően, a főhangsúly főképen a tragikum tudatára és okozta szenvedésére toódik el, úgy, hogy a tragikum kifejezése itt mindenekelőtt érzelmi kifejezés, ahol a főhangsúly az érzelmen és a mellékhangsúly az akaraton van. A tragikumnak a kifejezése minden műfajban többé-kevésbbé felléphet, egyáltalában nincs csupán a drámához kötve. Előfordulhat epikában és lírában, szobrászatban és festészetben és zenében egyaránt, és egy építészeti torzó, pl. egy „bábeli torony” szempontjából talán még az sem egészen értelmetlen, ha tragikus építésetről beszélünk. Az azonban bizonyos, hogy a tragikum, ez a bonyolult és mélyen fekvő lélekalkat, a legjobban és legteltesebben a drámában ábrázolható, melynek a tragikumot ábrázoló fajtáját tragédiának nevezzük. Ezeket a megállapításokat csak előzetesen körültekintő megfigyelés eredményének tekintjük, most pedig innen kiindulva mélyebbre iparkodunk hatolni.

Azt mondtuk, hogy a tragikum a *művészetben* főleg érzelmi kifejezés: ekkor azonban a tragikum *általában* nemcsak érzelmi kifejezés, hanem, amint önként következik, érzelem is. Ezt már előbb is megállapítottuk. És valóban: a tragikumot a tragikus művészetben nagyon jól érezhetjük és számtalan ember érezte és érzi bizonyára a mindennapi életben is a tragikus vonást önmagában vagy másokban; és elsősorban *érzi*, érzelmileg ébred tudatára. A tragikum tehát érzelem is. Itt már bizonyos értelemben nem kérdezősködhetünk tovább, mivel az érzelem egyik ősalapja a lelki életnek. Más értelemben azonban mégis

kérdezhető, hogy mire vonatkozik és mit jelent a tragikumnak ez az érzése. Erre először is az válaszolható, hogy lelki állapotra, sőt sokszor az állapotához viszonyítva mélyebb, tartósabb lélekalkatra vonatkozik. Tehát a tragikum mint érzelem egy lélekalkat vagy lelki állapot érzelme, amely *tragikus* mivoltát főleg az érzelemben nyilvánítja, mint tragikum különösen érzelem is, az érzelemnek is alkata, állapota. Az utolsó kérdés az, miféle érzelmi alkat, egyáltalában miféle lelki struktúra tragikus. Az erre adott válasz megoldaná a tragikum problémáját. Haladásunk eddig a gyorsfúróéhoz volt hasonló és csakhamar behatolt a probléma magváig. Mielőtt azonban ezt a magot is feltörnők és választ kívánunk és adunk arra a kérdésre, hogy mely lelki állapot, milyen lélekalkat eredményezi a tragikus érzést, fejtegetéseinket valamivel szélesebb alpra akarjuk helyezni, hogy ne találjunk nagyon sok ellenmondásra.

Sorsdöntő hatalommal lebeg Aristoteles néhány nagy tekintélyű mondatának ereje a tragikum problémája felett, amellyel ez a nagy szellem behatóan foglalkozott; eredményeiből azonban sajnos ezúttal is csak néhány meg nem magyarázott kijelentés maradt reánk. Igaz, hogy ezek nagyszerűek és nagyszerűségükkel a későbbi magyarázókat rendszerint hajótörésre juttatták. Ilyen már a következő kijelentés: tragikus egy nemes lelkű ember pusztulása valamely nagy hiba miatt. Kétségtelen, hogy Aristoteles előtt a viszonylag egyszerű görög tragédiák álltak példaként, amelyekből feltárhatta a tragikum lényegét, a későbbieknek viszont sokkal bonyolultabb tragédiákat is figyelembe kellett venniök, mivel ezek biztos művészi érzés szerint tragédiáknak mutatkoztak, bár nehezebben voltak megfejthetők. Másrészt azonban úgy is tetszhetett ezért, mintha az aristotelesi meghatározás nem illett volna a tragikum minden esetére, mintha a kelleténél szűkebben annak csak egy a görög drámában megvalósult fajtájáról vonta volna el a stagirita és tévedésből ruházta volna fel egyetemes érvényességgel. Mert a nemes lelkű ember nagy hibáját a későbbi tragédiákban nem igen lehetett megtalálni.

És így a modern művészeti és művészetfilozófiai felfogás, amely a művészet és az etikum lényegbeli kapcsolatainak fennállását amúgy is mind jobban tagadta, végül arra a meggyőződésre jutott, hogy az aristotelesi meghatározás nem helytálló, hogy a tragikumnak ilyen nyilvánvalóan etikai jellegű hibákhoz, mint amilyenek Aristoteles szerint a tragikus hősben lényegileg vannak, semmi köze sincs: ennek a felfogásnak a szemében a tragikum erkölcsileg közömbös, erkölcsmentes, az életnek valamilyen állítólagos erkölcsmentes vonására vonatkozik, a művészetben pedig *l'art pour l'art* művészi jelenség.

De milyen? Csak az az egy mutatkozott bizonyosnak, hogy minden tragikumban van valami összeomlás, pusztulás: ezt a tragikum jelentését egyszer felfogó érzelem nem engedi többé elvitatni. Az összeomlás szellemi értékeket érint, például az embert földi életében vagy legalább is szellemi frissességében, integritásában, erejében támadja meg. Itt ütközik ki azután a nehézség. Tragikus-e minden ilyen pusztulás? Ha pl. egy aggastyán végelgyengülésben meghal, az nyilvánvalóan a szellemi értékpusztulásnak egy esete, de semmiesetre sem tragikus pusztulás: igaz, hogy ilyen esetben is bizonyos megnyugvást érzünk, de nem a felemelő tragikus elégtételt, azaz egy rettenetes megrázkódtatás után beálló, felemelő kiegyenlítődést, hanem a nyugodt elégtétel, megelégedettség érzését, hogy az illető ember az emberi kor végső határáig élt és akkor halt meg, amikor az aggkor tovább lehetetlenné tette számára az életet. Nyugodtan és egyszerűen azt érezzük, hogy itt minden rendben van, hogy az illetőnek közvetlenül jó volt, ami vele történt. Csak ha nem hiszünk a lélek halhatatlanságában, érezhetünk valamely nagyon fájdalmas rezignációt vagy vígasztalan szomorúságot, ez azonban nem a tragikum érzelme, és ha van benne tragikus vonás, akkor a *magunk* tragikus mivoltának érzésével van kapcsolatban.

Szellemi értékek ilyen pusztulásában, legalább is bizonyos tekintetben történt pusztulásában, nem találjuk meg a tragikum jellegét, tehát lényegét sem kereshetjük itt.

Ez valamilyen megrázó veszteség és pusztulás. Így azután megpróbálható az a magyarázat, hogy a tragikum az emberi törekvés ill. eredményének pusztulásában áll. Például egy dolgozó, szorgalmas ember sok éven át annyi pénzt gyűjt, hogy abból házat építhet magának. Végül fel is építi azt munkába belefáradt életének alkonyán és ekkor a ház leég. Vagy ha családjának megélhetését biztosító, munkával szerzett vagyonát értékpapírosokba fekteti és ezek elértéktelenednek. Ebben látszólag már tragikum van és az ilyen eset valóban sokszor tragikus; az ilyen csapástól sujtott öreg vagy családapa összeroskadhat, ha életének súlypontját ezekre a dolgokra helyezte.

És mégsem lényegileg tragikus egyik eset sem, a tragikum nem ebben van: mert ha az ember Jób-természet és azt mondja, Isten adta, Isten elvette, áldott legyen az ő neve!, vagy ha bölcs és azt mondja, hogy hamis földi javakra törekedett, de most jobb belátásra tért ezeknek értéktelen mulandósága tekintetében és megszabadulva tőlük, egyúttal abban a helyzetben is van, hogy csakis tartós javakra törekedhetik és családját is erre taníthatja, — akkor minden tragikum nemcsak hogy egy csapásra eltűnik, hanem voltaképen nem is jelentkezett soha. Ezt közvetlenül érezzük és az ellenmondót olyannak ítéljük, hogy sejtelve sincs a tragikumról.

Ez a példa már világosan rámutat arra, hogy a tragikumban a lélek, a szellem magatartása döntő. Itt rögtön belátható annak a másik kísérletnek téves volta is, amely a tragikum lényegét minden emberi törekvés és érték-megvalósító tevékenység végső tehetetlenségében keresi minden emberinek egykori elmúlása miatt: mert először is az emberi dolgok mulandósága még nem tragikus, amint az aggastyán példája mutatta, másodszor az emberi élet sok tragikus esete és vonása legalább közvetlenül nem erre a mulandóságra konkludál, és harmadszor nyilvánvaló, hogy tiszta szellemi tragédiák, tiszta, elmúlhatatlan szellemek tragikus helyzetei és összeomlásai is vannak; ezt a művész képzelete nagyon könnyen tudja elképzelni, tehát a képzelet módján belátni, és érzelme átérezni, te-

hát az érzelem módján belátni, egyáltalában átélni és művésziileg ábrázolni, megalkotni. Továbbá minden emberi törekvés és értékmegvalósító tevékenység mulandósága a földi élet mulandóságával még nem nyert bizonyítást, sőt ez a feltevés, amint a metafizikából tudjuk, téves.

Az emberi élet elmúlását a földön csakis akkor érezhetjük tragikusnak, ha nem hiszünk a lélek továbbélésében; különben ezt az elmúlást, amelyet az egyszerű ember mint valami *természetes* dolgot sokkal nyugodtabban szokott fogadni a nagy műveltségünél, semmiképpen nem érezzük tragikusnak. Ez a példa is arra utal, hogy itt a *mi* meggyőződésünk dönt, ha a tragikus érzés tényleg felmerül: tehát voltaképpen nem a földi élet elmúlásának tényében, hanem a *mi* ahhoz való állásfoglalásunkban rejtőzik a tragikus vonás.

Tehát ez az út is el van zárva és visszautal miránk, azaz a lélek állapotára, alkatára. Az aggastyán és a bölcs két példája azt is megmutatja, hogy a tragikum lényegében, amelynek a lélekben kell lennie, ennek a léleknek valamilyen összeütközése, például önmagával vagy környezetével, is szerepel: ebben és a léleknek bizonyos értelemben vett összeomlásában, amely amarra következik, jelentkezik a megrázkódtatás, amely átrezeg, sőt néha ijesztően átzúg a felfogóra is. Így jön létre az az állítás, hogy tragikus valamely szellemi törekvésnek és vele bizonyos értelemben a léleknek, azaz tetteirejének, összeomlása az erősebb egyetemes világtörvényekkel és környezetének ezekből folyó és az illető lelket szétzúzó világhelyzetével, világfolyásával való összeütközés következtében, akár vétkes az illető szellem ebben az összeütközésben, akár nem. Az egész tehát „elemi csapás”, „természeti esemény” és a tragikumban ennek az elemi csapásnak a lélek szempontjából való végzetszerűségét érezzük. Így erkölcsmentesen, nemes jellemek és hibáik nélkül volna a tragikum magyarázható. Valójában azonban még nem is érintettük.

Mert a tragikum egyáltalában nem a környezettel való összeütközéstől és az ebben az összeütközésben való

elbukástól függ. Tekintsük csak a következő példákat: először az öreg ember említett esetét, aki házának leégésekor vagy vagyonának elértéktelenedésekor nyugodtan és bölcsen elfordul a világtól; vagy a keresztény vértanúk halálát a nagy római keresztényüldözések idejében, amely csak egészen külsőségesen bukás, mélyebb értelemben azonban egyáltalában nem az, hanem a tragikummal egyenesen ellentétes, nagyszerű győzelem, amelyre sokszor ujjongva mennek. Vagy tekintsük végül egy „tökéletes” gonosztevő bukását, amelynél megkönnyebbülten léleklünk fel és megelégedéssel gondoljuk: a gazember megkapta, amit megérdemelt. A külső körülmények hasonlóak azokhoz, amelyek pl. Wallenstein vagy Coriolanus bukásánál fellépnek, és mégsem jelentkezik a tragikum érzése: és akinek csak egy kevés művészi érzése is van, az rögtön egész világosan tudatára ébred annak, hogy a példaként felsorolt esetek egyáltalában nem tragikusak, Coriolanus vagy Wallenstein esete azonban rendkívüli mértékben az. A különbség tehát csak a személyek jellemében és pedig etikai jellemében lehet, minthogy ezekben az esetekben lényegileg csak etikai különbségek vannak adva és egyszer semmiféle tragikummal nem találkozunk, máskor viszont azt erősen érezzük. Ezzel az erkölcsmentes tragikum elmélete végleg kiküszöbölődik és beigazolódik, hogy lényegében a jellemnek egy bizonyos alkata tragikus: a tragikus érzelm pedig ennek a jellemalkatnak az érzése a saját vagy egy másik lélekben. Ezek után az a feladat, hogy meghatározzuk a tragikus jellem erkölcsi alkatát.

Lássuk előbb azt, ami nem tragikus. Nem tragikus először is valami egészen könnyű fajsúlyúnak, értéktelennek (a közömbös vagy csekély értékű értelmében) a pusztulása: ez a pusztulás azonban sokszor lehet komikus. Egyáltalában nem tragikus tehát egy etikailag nagyon könnyű fajsúlyú jellem, mivel addig, amíg erkölcsileg ilyen természetű, semmiféle helyzetben sem válhatik tragikussá. Nem tragikus továbbá a teljesen értéktelennek a bukása az értékellenes, a teljesen gonosz értelmében:

mert az ilyen bukás igazságos és megérdemelt bér és zavartalan elégtétel érzését kelti. Semmilyen körülmények között tehát nem tragikus egy határozottan rossz jellem. Nem tragikus azonban a teljesen jónak úgynevezett „bukása” sem, mert ez a bukásba, pusztulásba szeretettel bele-törődik és azt áldozatként ajánlja fel egy magasabb rendű értéknek vagy egy magasabb, értékes hatalomnak: mindkettő lényegében egy, csak fokozatilag különböző, mert ez a magasabb dolog mindig Isten, akár teljes tudatossággal látjuk vagy érezzük, akár csak homályosan sejtjük vagy érezzük; mert ő mint abszolút hatalom abszolút érték és mint abszolút érték mindenható. Ezért a neki felajánlott áldozatban a külső bukás belső győzelemmé válik és a teljesen jó, önmagát odaadó, feláldozó szellem a legkevésbé sem bukik vagy hanyatlik, hanem ellenkezőleg a legnagyobb mértékben emelkedik. Mi marad tehát a tragikus jellem számára? Az értéket hordozó, nemes, de megfelelő súlyú hibával is terhelt szellem, ahogyan Aristoteles definiálta. Hogy ezt jobban megvilágítsuk, itt egy rövid etikai fejtegetést kell közbeiktatnunk.

A tragikum lényege, amint láttuk, a lélekben, a szellemen van. Az isteni szellem egyáltalában nem tragikus, Isten tragédiája közvetlen önellenmondás: mert Isten vagy Isten, azaz a végtelen összszellem, és akkor mentes minden belső ellenmondástól és bukási, összeomlási, pusztulási lehetőségtől; vagy pedig nem Isten. Csak a teremtetett szellem lehet tragikus. A teremtetett szellemet Isten teremtette és ezért egész létében Istentől függ. A mellett azonban szabad és önmagától megvalósíthat értéket, csak nem Isten ellen, Istennel szemben: mert minden értékszerű meghatározás Isten szerint, az Istentől előre meghatározott dolgok körében van, mivel Isten az ösérték és mindent-meghatározásával, amely eo ipso értékes, minden értékest abszolút módon előre meghatároz. Ámde értékellenesen, azaz fogyatékosan cselekedhetik a teremtetett szellem Istennel szemben is.

A teremtetett szellem számára tehát a meghatározásnak három lehetősége van adva, ha eltekintünk az etikailag

egyáltalában szerfölött könnyű, teljes számba nem vehető szellemnek és meghatározásának esetétől. A szellem teljes lényével, egész élességgel Isten ellen fordulhat, azaz egyáltalában nem Isten szerint meghatározni, cselekedni akarhat: és pedig ezt azzal a tudattal teheti, hogy Isten ellen, szándékosan nem Isten szerint akar cselekedni, vagy csupán azzal a nem személy ellen irányuló tudattal, hogy negatív, tagadó, romboló, gonosz és nem jó módon akar. Ilyen lényegileg nem jól, hanem gonoszul akaró, tehát legsajátabb önkényességével és önzésével minden más íglenés, felépítés ellen akaratilag állást foglaló szellem magabizó az önistenítés szélső, legmagasabb fokán: ez utálatos, visszataszító, vagy ha nem torz jellege, hanem „nagy” gonoszsága van a szemlélő érdeklődésének, figyelmének előterében, gyűlöletes; mi nem gonoszok teljesen elutasítjuk. Az ilyen szellem lényegileg nem tragikus, bukása sem az.

Ezzel szemben áll az a szellem, aki teljesen Isten felé törekszik, önmagát is, szabad és önálló, de Istentől függő lényét Istennek egészen odaadja, feláldozza és mindent személyre irányulva Istenért és Isten szerint akar, vagy személytelen iránnyal minden értékest támogat, építő, pozitív módon jót akar és így hat és önmagát a jóért szívesen odaadja, egy magasabb rendű szeretetért mindent szívesen tűr. Ez a szellem nagy és teljes mértékben jó, sőt legmagasabb érettségében már szent. Ez is teljességgel nem tragikus és örömmel hordozott szeretet-áldozata még külső elbukását is a világon és a világiasságon arattott diadallá szenteli: ez a szellem Istenben bíz és Istenben boldog.

Hátra van a harmadik fajta szellem, akinek a jelleme középen áll a szent és az ördögi között. Ez ugyan értékest akar, lényegileg pozitívat, jót akar megvalósítani, felépíteni, támogatni, de önállósága mellett makacsul kitart, sőt azt függetlenségévé szeretné kiépíteni. Akár személyesen Istennel szemben, akár személytelenül a világgal vagy bármilyen más felsőbb vagy nagyobb hatalommal szemben, szabad és önálló mivoltát hangsúlyozza és lényegi-

leg önmagára támaszkodik, magabízó; esetleg önmagára és a világra támaszkodik Istennel szemben, vagy legalább is nem Istenre: ez is beletartozik a magabízás tágan vett értelmébe. Szívesen teszi a jót, de azzal a nyomatékkal, hogy szabadon és önállóan teszi; szívesen valósít meg értékeket, szívesen segít és előmozdít, de mindebben és mindamellet *önmaga* elismerését is kívánja. Nemes és nagylelkű, amíg énjét tiszteletben tartják, nem érintik. De rosszat is tehet, rombolhat, ha önállóságát, szellemi úri mivoltát fenyegetik vagy megtámadják, vagy pedig ha magabízása és önzése rossz vágyakkal elragadja: és az ilyen cselekvése azután nemes vagy nemtelen aszerint, hogy többé vagy kevésbbé nemes magabízása ill. önzése, és aszerint, hogy milyen mértékben van fenyegetve. Az a negyedik eset, hogy a teremtet szellem ugyan valóban, nem csak szóval Istenre támaszkodik, de gonoszat cselekszik, szándékosan rombolóan működik, lehetetlen, értelmetlen.

A harmadik fajta szellem, a *magabízó jellem*, az Istenben bízó szent és az önistenítő gonosz között, a tragikus jellem. Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy ez a fajta túlnyomóan a leggyakoribb a súllyal bíró szellemek között. Többé-kevésbbé keresztülhalad ezen a lélekalkaton minden valamirevaló ember a lélek természetes fejlődésének megfelelően, annak a szabadságot nem sértő törvényei szerint. A magabízás és tragikus jellege tehát kozmikus, egyetemes pszichikai jelenség, a teremtet lélek „férfikorának” alkata. (V. ö. Történetfilozófiai reflexiók c. tanulmányunk VII. fejezetével. Budapesti Szemle 1928. április, 60—66. l.) Sorsa szükségszerűen a magabízás bukása. Mert a világ Isten teremtese és Isten törvényeinek engedelmeskedik; ezek pedig nem tűnnek meg állandóan önmagára támaszkodó, autonóm jelleget igénylő teremtményt. Ha a magabízó szellem a világgal sohasem jutna is összeütközésbe, még akkor is lényegileg, mindig önmagán kellene hajótörést szenvednie és önmagában összeomlania: és ez a lényegileg tragikus vonás benne és sorsában. Mert ő Istené, nem autonóm; önmagában úr

csak Isten; teremtménye a magabízó álláspontot nem bírja tartósan képviselni, csak ameddig — a magabízó álláspontnak mekkora ellenmondásaként! — Isten engedi, sőt bizonyos mértékben fenntartja. Ha Isten magára hagyja, akkor a bár szabad és önálló, de abszolút módon függő és azért *csupán* önmagában, Isten nélkül semmis szellem önmagában omlik össze: elbukik magabizásán vagy magabízó, értékellenes, vétkes tettein, sőt csupán nem Istenben való feltétlen bízása miatt is, alapjában tehát saját semmis voltán, amelyet autonóm alapként állított magának. És vele együtt összeomlik az egész érték-épület, életének sokszor nagy, nemes műve és jellege. Sőt a nem egyenesen önmagára, hanem a világra és nem Istenre támaszkodó, ilyen értelemben világian immanens magabizású lélek is előbb-utóbb feltétlenül összeomlik: mert a világ nem végső, abszolút alap, hanem maga is Istenre „épül” és épít, tehát nem lehet rá végső fokon, feltétlenül építeni. A magabízó szellemnek ez a pusztulása meg-
ráz minket, hiszen magunk is többnyire magabízók vagyunk, de, ha nem vagyunk gonoszak, az értékes jelleget szeretjük.

Tehát ez a jellem, a magabízóan értékhordozó szellemé, és ennek *elkerülhetetlen* bukása lényegileg tragikus és *csak* ez tragikus lényegében, akár tudatosabban és világosabban, akár kevésbbé világosan jut a tragikus jelleg kifejezésre. A tragikum a magabizás hatalmas ívelésű hídja, amely az Istenben való bízás és megdicsőülés és az ördögi önistenítés között feszül ki, az a híd, amely az értékeket és a világot és önmagát és műveit önmaga akarja hordozni, de amelynek belső tartás híjján végül mindig, belső lényegtermészete folytán, össze kell omlania és mindazzal az értékességgel, amit hordoz, a mélységbe kell zuhannia. Ez a félelmes színjáték tragikus és a szellem, akinek arcára van írva a számára szükségszerűen elkövetkező vég, saját akaratától és állásfoglalásától felidézve, magában hordja a tragikum legbelső lényegét, magvát, alapját.

A tragikum lényege az értékhordozó magabizásnak

szükségszerűen összeomlásra ítélt jellege és a tragikus, megrázó bukás a magabizás összeomlása. Az értékei folytán vonzó tragikus lélekalkat összeomlásra ítélt jellege az, ami annyira fájdalmas, megrázó a tragikumban. Ez a tragikum alapulhat egy nagy hős hatalmas állásfoglalásán, *de alapulhat csupán egy gyöngéd női léleknek Istent elfelejtő vagy nem teljes mértékben figyelembe vevő, világos vagy homályos önmagában való megnyugvásán ill. ennek az akarásán*: mindkét eset magabizás és tragikus. És a kettő között végtelen a mindenféle átmenetek száma. És csak a magabizás tragikus és a magabizásnak tragikusnak kell lennie, csak tragikus lehet, legbelső lényegében az. Itt jegyezhetjük meg, hogy a magabizás szónál jobbat nem találtunk: a gőg, kevélység, önhittség sok, az önbizalom kevésbé jellegzetes; a kérdéses jelentés tág körét a magabizás fejezi ki legjobban.

Ezzel tehát felismertük a tragikum etikai és specifikus jellegét és Aristoteles meghatározását igazoltuk, azt egyúttal mélyebben megalapozva. Csodálatraméltó, hogy Aristoteles, akinek a számunkra már közönségesen adott egyes határozmányok egyáltalában nem vagy csak fogytékosan álltak rendelkezésére, ilyen biztonsággal és teljes helyességgel látott bele az annyira mélyen gyökerező tragikum lényegébe. Valamennyi tragikus személy példája mellettünk bizonyít: mindnyájan a két véglet között ezen a középen állanak, többé vagy kevésbé világosan és tudatosan és határozottan önmagukra és esetleg a világiás világra építenek és értékeikkel együtt elbuknak abban a hasztalan küzdelemben, amelyet a metafizikai, isteni világrenddel, lényegében azonban önmagukkal, saját, magvában erőtlén, mindig a halál csiráját magában hordó, magabizó mivoltukkal vívnak; ezt akkor látjuk legjobban, ha az ilyen magabizó szellem hiányossága mellett is olyan erős, hogy a külső világ még magvában üres magabizását sem bírná leküzdeni. Nem Istennel vívott harcban buknak el: teremő és teremtmény között harc nem lehet. A teremtmény csak önmagával vagy a világgal, más teremtményekkel harcolhat, és ha a világ ellen nem bukik is el,

mégis bizonyosan elbukik saját magabízásán, amely önlényében üzen hadat önmagának: mert a magabízás magában üres és mint ilyen nem hordozhatja elbizottságát, hanem annál gyorsabban omlik össze, minél nagyobb elbizottsága. És ha nincsenek értékei is, amelyek megmennek, akkor a halálnemek legborzasztóbbjával pusztul el, a teljes lelki önellenmondás, lelki széttépettség soha be nem fejeződő szellemhalálával. Ez azonban már nem tragikus.

Csupán értékei menthetik meg a magabízó szellemet pusztulásában. Ez a mondat egyúttal megadja a kulcsot a tragikum kérdésében lévő utolsó probléma megfejtéséhez, a tragikum valamennyi problémája között a legtöbb vitára okot adó katharsis-kérdéséhez. A tragikum helyes meghatározásával ennek a problémának a megoldása most már fáradság nélkül került kezünkbe. Semmiféle érték el nem múlik, legfeljebb ha az azt megvalósító szellem maga újra és végkép megtagadja, megsemmisíti. A magabízó, tragikus jellem nagy értékei sem pusztulnak végleg el. Bukásában csak magvatlan és korhadttá vált magabízása süllyed el és e miatt omlik a lélek megtörve, legbelső mélyéig megrázkódtatva és megalázva össze. Midőn azonban összeomlásában önmagát és magabízását föladja, mert fel kell adnia, akár akarja, akár nem — tökéletesebb és igazabb természetesen, ha a lélek szabadon adja fel önmagára támaszkodó álláspontját — akkor értékei miatt méltóvá válik arra, hogy felemeltessék; ez az embereknél néha már a testi halál előtt, rendszerint azonban csak ez után következik be. A bukásban kiegészült, kiperzselődött a lélekből magabízása, fogyatékos önző lény; így megtisztult. És megtisztulása után felemelhető, most már foltatlan tisztaságban fénylik a kibékítő isteni szeretet előtörő sugaraiban és magasabb régiókba száll el vagy előttünk marad, csupán belsőleg emelkedve ezekben a magasabb régiókba; tragikus mivoltát elvesztette és a szentség vagy legalább a bölcsesség jellegét öltötte fel.

Ezt a bukás után való megtisztult felemelkedést a tragikus bukást látó, tapasztaló érzelme akkor is kéri

a tragikum lényegéből, a tragikus bukás jellegéből, ha a felemelkedést magát már nem látja is. És ez újra megnyugtató a megrázott érzelmet, sőt sajátosan megtisztult, a vihartól és tüztől úgyszólván frissre edzett, egészséges és emelkedett hangulatot kelt. Ez a katharsis, amelyet először a tragikus személy maga, másodszor a tragikus sorsában vele együttérző él át. Így még Aristotelesnek azt az állítását is megmagyarázhatjuk, hogy a tragédia nézője félelem és részvét útján megtisztul az ilyen érzelmektől: a néző, aki különben maga is többnyire magabízó és ezért tragikus jellegű, egyúttérez a tragikus hőssel törekvéseiben és sorsában egyaránt, sokszor nagyon bensőségesen, vele és miatta fél, részvéttel van iránta és ezektől az érzelmektől csak a tragikus bukás után az erre következő kiegyenlítődés érzelme révén szabadul meg; sőt ennek a kiegyenlítődésnek az érzelme a néző magabízó természetét is bizonyos mértékben a magabizástól való megtisztulás felé vezeti az idegen bukás átélése útján, nemesebbé teszi, a megszentelés egy lehetséges vonja be. E közben a magabízó, tragikus jelleg fokozatos eltűnésével vagy legalább gyöngülésével az ember félelme a sorsától is mind inkább csökken és fájdalma lassanként szűnik, az idegen fájdalomban való részvéte az immár megtisztult vagy megtisztuló társ boldoggá váló sorsán érzett megnyugvássá változik. A léleknek ez az átalakulása a tragikum felfogásának legnagyobb, legmesszebb hordó és legmélyebb etikai hatása, ez azonban már nem szükséges az aristotelesi katharsis megmagyarázására; ezt a katharsist már a léleknek félelemtől és részvétől való megszabadulása meghozza ezeknek az érzelmeknek a tragikus személy bukása előtt és bukásakor való átélése útján, amikor a tragikus bukás okozta megrázkódtatás után az arra minden valóban tragikus helyzet és érzelm után teljes kifejlődés esetében következő kiegyenlítetttség érzelme beáll. Még az említett érzelmeknek a tragédiában való ártalmatlan kiélése is bizonyos mértékben, bár nem nagyon tartósan, megszabadít azoktól. A néző katharsisa akkor is beáll, ha a megérzett kiegyenlítődés legmélyebb lénye-

gét nem fogja fel, csak érzelmi hatását érzi, sőt a katharsis még a tragikus személyben magában is bekövetkezhetik e kiegyenlítődés és érzelme teljes jelentőségének fel fogása nélkül, ha a magabizás elmúlt és helyébe egy magasabb, értékes hatalomra vagy magasabb értékre irányuló, áldozatkészen odaadó lélekalkat lépett. A testileg is meghalt ember a halál utáni tiszta lelki életben, a már itt teljes megvilágosodást nyerő szellem már a test halála előtt is ráébred ennek a kiegyenlítődésnek teljes jelentésére és azt a magabizásnak igazságosan megérdemelt bukása és a léleknek ezzel kapcsolatos összeomlása után az immár nem tragikus szellemnek Isten részéről való fel emelésében ismeri meg; ez a felemelés Isten irgalmából következik be a lélek értékeire való tekintettel.

Ezzel egyúttal a művészi élményben általában megnyilvánuló öröm-jelleg mellett a tragikum érzelmében megnyilvánuló specifikus felderülés-mozzanatra vonatkozó magyarázatot is megadtuk és most a tragikum lényeges problémáinak elvi megoldása után még néhány megjegyzést tehetünk egyes azzal összefüggő kérdésekre.

Annak a megismerése, hogy a tragikum lényege magában a lélekben van, azt is bizonyítja, hogy az úgynevezett külső tragikum, a tragikus helyzet, hatás stb. csak annyiban nevezhető joggal tragikusnak, amennyiben a tragikus lélekalkat szimboluma, kifejezése, hatása. Az ilyen helyzetet, pl. egy megrázó eseményt, amely a legtöbb embernél fennálló magabizás miatt tragikus, abban az értelemben, hogy felfedi a jellem tragikus mivoltát, közvetve tragikusnak nevezhetnők; mindamellett jobb lesz ezt az elnevezést is kerülni, hogy semmiképen se adhasson alkalmat arra a téves feltevésre, hogy valamely helyzet önmagában tragikus.

Itt még jobban belátjuk, hogy az a feltevés is, hogy az emberi törekvés az elmúlással szemben való tehetetlensége miatt tragikus, épen annyiban áll meg, amennyiben egyes magabizó emberek a földi életet célnak is tekintik; ekkor pedig ez a maga mulandóságával kirívó példája a közvetett tragikus jellegnek.

Kifejtettük, hogy a gonosz nem tragikus. Így egy démonikus jellem legerősebb küzdelme, például hatalmi őrjöngése folytán, az önistenítés végletébe csapó, teljesen értéktelen, értékferde, a nemes magabízó egyénnel ellentétben értékeket megvalósítani nem akaró „nagy” ördögi magabízása sem tragikus és bukása lehet érdekes, borzasztó, de nem tragikus. A bukást követő megkönnyebbülés sem a „hős” katharsisára vonatkozik, hanem a dráma világából kihat a nézőre, aki az igazságosság uralmának láttára megkönnyebbülten lélezkzik fel és a teljes gonoszság elriasztó szemlélete következtében saját kisebb, gyöngébb gonoszságából is bizonyos mértékben kiemelkedik. Mélységes lélektani és etikai igazság, hogy a lelki középszerűséget — már pedig nagyoobbbrészt mégis csak ebből adódik a dráma közönsége — a burkolt gonoszság hatalmasan vonzza, de a teljesen nyílt, nagy gonoszság ijesztve visszataszítja; a burkolt jószág szintén erősen vonzza, de az egészen nagytól itt is visszahőköl, ha annak szent hatalma mintegy belső rajtaütéssel nem igázza le.

A tragikus jellem hibáiban is lehet következetes, mivel értékei vannak, amelyek erőt és határozottságot adnak neki. Ezzel szemben a teljesen gonosz sohasem a szó igazi értelmében következetes, hanem zavaros és szenvedélyeinek rabja; csak a mindenáron való gonoszságban való megrögzöttsége, az önimádatba való belefűródása negatív értelmében nevezhető következetesnek, ez azonban nem szabadság és hatalom forrása, hanem a gőg rabszíja. Az egészen jó viszont önfeláldozásával, Istennek való szeretettel teljes és alázatos odaadásával csodálatos szabadságot és hatalmat nyer, amely még a fájdalom, nyomorúságon és halálon is győzedelmeskedik és mindent legyűrve minden ellenséges törekvés, elnyomás és nehézség fölé emelkedik. A magabízó jellem még önzésének, magabízásának foglya és elbukik az azt összezúzó csapások alatt vagy saját belső gyöngesége miatt; és csak ha magabízásában elbukott, emelkedik fel, értékei jutalmául megtisztulva.

Ezt a megtisztult felemelkedést, ezt a katharsist a költőnek minden tragédiájában legalább éreztetnie kell, különben ez metafizikailag tökéletlen. Különösen a modern drámák között nem egy példát találunk, ahol a dráma végén a tragikus helyzet nem oldódik meg, hanem még csak megnyilvánul, sőt létre jön, vagy pedig a tragikus jellem elbukik ugyan, de üresen és porba sujtva marad a nélkül, hogy felemelkedése láthatóvá vagy későbbi felemelkedése érezhetővé válnék: ezek a katharsis nélküli tragédiák mindig a meg nem oldottság kellemetlenül nyomasztó, aggasztó, a felkorbácsolás után újra ki nem egyenlített érzelmét keltik és valóban épen ebben a tekintetben, mint nem kész, mint nem végig vezetett tragédiák, *mint lélektani tragédiatorzók* tökéletlenek.

A szemügyre vett lelki megtisztulás a nagy tragikus jellemeknél, de a mindennapi élet kisebb, mindamellett még értékkel bíró tragikus jellemeinél is természetszerűen bekövetkezik: ezért a társadalmi dráma, ha tragikus jellemeket és bukásukat, külső vagy belső összeomlásukat mutatja be, sincs felmentve a katharsis közvetett vagy közvetlen ábrázolásának vagy legalább az arra való utalásnak lélektani kötelezettsége alól. Itt jegyezhetjük meg azt is, hogy amint a katharsis bemutatásában vagy éreztetésében nem kell a hős közvetlen megdicsőülését ábrázolni, csak egy olyan végső helyzetképet, amely valamilyen egy kiegyenlített érzelemben hangzik el, úgy természetesen a tragikus bukásnak sem kell mindig a test halálával együtt járnia, hanem csak és lényegileg a belső összeomlást, a magabízás „halálát”, elmúlását kell bemutatnia; ez az elmúlás persze nem az egész lélek halálát, elmúlását jelenti. A magabízó szellem összeomlása az igazi katasztrófa.

Első és valódi értelemben tehát mindig a jellem tragikus, ezért a tragédiának lényegileg ennek tragikus fejlődését és összeomlását kell ábrázolnia; csak a jellem teljes kialakítása tragikus mivoltának erősebb kibontakozásától egészen összeomlásáig adja a tragikum teljes fejlődését. Ezért a tragédia egysége legmélyebben a tragikus

jellem egységes fejlődésében van és a *legtökéletesebb* tragédia csak a teljes jellemdrámában, a dráma bemutatott történeti fejlődésének harmadik és utolsó fázisában lehetséges. Természetesen csak szükségtelenül zavarná a könnyű egységes felfogást, ha a dráma fejlődése a főjellelem vagy főjellemekek valódi, erős tragikus fejlődése előtt kezdődnie, és ezért a tragédiának éppen azon a ponton kell kezdődnie, amikor a hős jellemének fejlődése erősebben tragikus irányt vesz. A komédiában, ahol a főjellelem sokkal jelentéktlenebb, kezdődő komikus fejlődése sem nagyon érdekes, és ezért a komédia legjobban már csak a jellem vagy jellemekek komikai érettségével indul meg és gyorsan és szellemesen hajtja azokat a megpukkanásig.

A tragikum meghatározásából látható, hogy az igazi tragikus vétség nem egy egyszeri bűn, hanem állandó habituális lelki alkat, a magabizás, a tragikum etikai jellegét és etikai vétkességét jól ismerő görögök hybrise, csak általában enyhébb értelemben. Ezért természetesen helytelen volna, ha a tragikum etikai jellegét egy egyszeri vétségben keresnők. Ilyen vétség előfordulhat, mert a magabizó jellem maga vétkes és magabizásának és értékeinek mértéke szerint minden vétségre, különösen azonban magabizó álláspontjának érvényre juttatásával vagy fenntartásával kapcsolatos vétségre képes. Ez a vétség ilyenkor magabizásának úgyszólván illusztrációja, amelyben az nyilvánvalóvá válik és felidézi saját bukását. De az ilyen egyszeri különleges vétségnek nem kell mindig előfordulnia és a jellem a maga lényegileg magabizó alkatával, tartásával és tevékenységével mégis vétkes lehet és tragikusan elbukhatik. A bukásnak lényegileg a jellemre és magabizásának különleges fajtájára kell vonatkoznia; a magabizás t. i. nagyon különböző specifikus természetű lehet és csak alapjában mindig egy. A különleges egyszeri vétségre — ha van ilyen — azért vonatkozik a bukás természetszerűen, mert az is a magabizó jellem különleges vétkességéből, ennek megfelelően, következik és mert éppen az juttatta az illető szellem maga-

bízó mivoltát ennek különleges fajtája és módja szerint az etikai törvényekkel külső összeütközésbe is, ezzel külső megtorló következményeket is felidézve.

Végül állást kell foglalnunk az ellen a relativista ellenvetés ellen, hogy a tragikum apriorikus definíciója nem adható és ez addig, amíg tragédiákat átélnek és írnak, egyáltalában nem határozható meg véglegesen, mert talán holnap új alakban lép elénk. Erre természetesen ennek az ellenvetésnek és elutasításának általános természetéhez híven azt kell felelnünk, hogy a tragikum lényegét a biztosan értékelő érzelem útján megérezzük és a tragikus érzelem alapján ítéletileg is meghatározhatjuk: és ez a meghatározás helyes lehet még akkor is, ha egy dráma sem felelne meg annak; mert ez csak azt jelentené, hogy mindezek a drámák nem tragédiák, hanem rosszul sikerült tragédiák *avagy jól vagy rosszul sikerült másfajta drámák*. Különbözik pedig meghatározásunk nem csak a tiszta tragikus érzelmét, hanem sok nyilvánvaló, azaz épen világosan érzett, de általánosan így érzett, mert általánosan tragédiának elismert tragédiát is figyelembe vett; másrészt világos, hogy a tragikus mozzanatnak sok dráma alapján való úgynevezett aposzteriorikus, utólagos meghatározása is végül minden esetben olyan definícióra jut, amelyet azután már apriorikusan lehet és kell a további drámákra alkalmazni. Ha ez a meghatározás helyes, akkor a drámákat tragikus vagy nem tragikus jellegük szerint osztályozza; ha a kelleténél tágabb, akkor nem választ el minden tragikus jelleget a nem tragikustól és minden nem tragikus jellegű drámát sem a tragédiától;²⁴ ha a kelleténél szűkebb vagy egyáltalában hamis, akkor hajótörést szenved az eleven valóságon, a mi esetünkben egy újfajta,

²⁴ Ilyen értelemben a kelleténél tágabbnak tartjuk Racine tragikum-meghatározását, amely csak a magasztosságot kívánja: mert ez, ha a nagyobb etikai fajsúlyt, a komoly jellemet és jelleget értjük rajta, nem egy lehetetlenül szűk pátoszt, még nem tartalmazza az összeomlás mozzanatát, de így természetesen az igazi, a szótól kifejezett megtisztulás-lényeg valódi értelmében vett katharsis sem.

de kétségtelenül tragikusnak érzett tárgy, például épen egy új tragédia feltűnésén. Hogy az a meghatározás, amelyet mi itt adtunk a tragédiáról, lényegében helyes, azt, úgy hisszük, főleg lélekanalízisünk útján igazoltuk; hogy nem olyan szűk, amilyennek talán első pillanatra, felületes szemléletre látszik, azt belátjuk abból, hogy egyformán érvényes Prometheus és Hedda Gabler, Romeo és Júlia, Lear király és Wallenstein, Macbeth és Hamlet és Brand, Bánk bán és Bizánc eseteire.

A tragikumra irányuló vizsgálódásaink végén úgy érezzük, hogy ismételten hódolnunk kell Aristoteles nagy szelleme előtt, aki sokkal kevesebb rendelkezésre álló példa és elvi előfeltevés mellett is olyan tökéletesen látta meg a tragikum lényegét, hogy nekünk csak a tőle megkezdett és majdnem egészen befejezett, már a kérdés lényegébe behatoló munkát kellett teljesen elvégeznünk, hogy a tragikum lényegét a tragikus érzelem burkából és a tragédiák képeinek mélységeiből napfényre hozzuk.

127. *A komikum.* A tragikum vizsgálata után a komikum lényegének kutatása immár kevesebb nehézségbe ütközik. Könnyen belátható, hogy ez megint a lélekben van, mert valamely külső helyzet csak mint egy bizonyos belső, lelki alkat kifejezése komikus: így pl. komikus egy ember földre pottyanása, ha előbb nagy büszkén lépkedett, de csak addig, amíg nem látjuk, hogy eleséséből valami komolyabb baj származott; ha azt látjuk, hogy kezét-lábát törte, elhal a mosoly arcunkon, a komikus érzelem rögtön eltűnik és tragikusra vagy szomorúra, résztvevőre változik. Ugyanígy nem komikus, — hacsak a személy *jelleme* nem teszi kivételesen azzá — hanem megdöbbenő, hogyha a pap a szentséggel vagy az államfő valamely komoly állami funkció közben botlik meg és esik el. A komikum lényege tehát természetszerűen ismét a lélekben van és a szellemi hatások külső, tárgyi léte, a külső élet csak mint megfelelő szellemi kifejezés mutatkozik alkalmadtán komikusnak.

De milyen lélekalkat komikus? Mindjárt ki kell kapcsolnunk minden magasrendű vagy legalább valamilyen

pozitív vagy negatív értelemben komoly, sokat nyomó szellemi alkatot: így a tragikust, a szentet, az ördögien gonoszt. A komikumot tehát csak a szellemileg könnyebb fajsúlyú, jelentéktelen jelleg körében kereshetjük. De itt hol? Egy jelentéktelen szellem mint csupán ilyen nem komikus: ez lehet vagy közömbös, érdektelen, vagy ha pl. tolakodó, akkor unalmas vagy bosszantó. Mikor kezd komikussá válni, mikor ébred ajkunkon komikus érzelemből fakadó mosoly? Ha a jelentéktelen szellem lényegesen nagyobb szerepet tulajdonít magának, mint amilyent elbirhat. Ha a jelentéktelen szellem szerényen mérsékli magát, akkor nem komikus, és nem finom és nemes érzelmre vall, ha valaki szerényen viselt és talán bevallott gyöngeségeken nevet és azokat komikusnak tartja. Ha viszont egy jelentős szellem tulajdonít magának még nagyobb jelentőséget, akkor ez inkább tragikus, de komikus mellékízzel: ez komikotragikus. Ez a körülmény arra vall, hogy a szellemi alkat hordozója itt nem lényegileg komikus, csak a lényegbeli komikumhoz hasonló viszonyban lévén, lényegesen tragikus jellege mellett komikus is. Mint nagy, jelentős, sokat nyomó szellem tragikus: komikussá annyiban válik, amennyiben még sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít magának vagy ilyent követel, ilyenre törekszik — és e mellett jelentéktelenné válik. Lényegileg komikus tehát valóban az önmagának jóval nagyobb jelentőséget tulajdonító jelentéktelen szellem: komikus a jelentéktelen szellem erős magabizása, amely nagy, igazi értékek nélkül való és ezért nem tragikus; de nem valamely értékellenesen értéktelen gonosz lélekalkat folytán, hanem egész lényének könnyűsége, jelentéktelensége miatt. Ez a magabizás sokkal jelentéktelenebb, sem hogy ördögi lehetne; a kis szellem — szerencséjére! — nem is lehet diabolikus: ehhez eredettől fogva nagyság, magas fokú intelligencia, merész, éles akarat és szertelen erővel tobzódó érzelmek kell. Így az ördög is csak akkor komikus, ha külsőlegesen, nem legmélyén szétroncsolt, torz lelkiségét vesszük tekintetbe, továbbá tehetetlenségét, amely megfosztja közvetlen jelentőségétől: csak így

„gúnyja“ és „nevetsége“ az angyaloknak, akiket már nem veszélyeztet félelmetes, rossz, csábító természete.

A tragikus jelleg számára is a kelleténél könnyebb, nem elég fontos a jelentéktelen szellem magabizása: hiszen nem hordoz értékeket. *Igy nem is nevezhető voltaképpen magabizásnak, hanem inkább csak felfuvalkodottságnak.* Felfuvalkodás mindig a jelentéktelen vagy legalább viszonylag jelentéktelen szellemet jellemzi. *Lényegileg komikus tehát a szellem felfuvalkodása, más szóval valamely egyáltalában vagy viszonylag jelentéktelen szellem, aki e mellett önző módon nagy vagy legalább viszonylag nagy jelentőséget tulajdonít önmagának.*

A felfuvalkodás duzzad, duzzad, mint valami hólyag — míg megpukkad. A jelentéktelen jellem felfuvalkodottságát nem bírja végérvényesen fenntartani: így az ő bukása is bekövetkezik, amikor a tragikus jelleg bukásával szemben az ő komikusan felfújt lényé külső ütéstől, de itt is lényegében belső gyöngesége miatt, avagy csakis belső semmirevalósága folytán, megpukkad, belső üressége, semmisége nyilvánvalóvá válik, és ő nem csak az őt megillető jelentéktelen helyre, hanem még az alá, a megszégyenültek pocsolyájába pottyan.

Ha előbb azt mondtuk, hogy az emberek legnagyobb része tragikusan magabízó, akkor nagyon komolyba, sőt talán a kelleténél komolyabba vettük őket. Sok a jelentéktelen közöttük; ha ezek azonban jelentéktelen mivoltukhoz és szerepükhöz alkalmazkodnak és csak lényük és tevékenységük kis körén belül magabízók, akkor bár közönséges, kis, de mégis komoly, tragikus természetűek. Ördögi lények itt, amint mondtuk, nincsenek, de a jelentéktelen szellem ezzel szemben teljes értéklomhaságba és lelki eldurvulásba eshetik és ekkor rossz, de nem tragikus lesz, mert majdnem olyan rossz, mint egy rossz pusztá tárgy. Az ördög eredetileg nagy lelki képességeit torzítja el és így elpusztítja és válik gonosszá. Szentté is — nem csak egyáltalában jóvá és boldoggá, hanem nagy erkölcsi tökéletességűvé — csak ritkán lesz a kis szellem, de ha mégis annyira tiszta, jó, igaz és szép törekvésű,

hogy szentséget érdemel és nyer, akkor ebben a szentségében nemessé válik, megnő és végül korlátozott mivoltában is, amely mégis tökéletes lényt rejt, jelentékenynek mutatkozik.

Hány jelentéktelen szellem van azonban, aki magát nagyon jelentősnek tartja! A magabizásnak ez a fajtája már nem tragikus és amint mondtuk, nem is teljes igazában magabizó, hanem felfújt, komikus. A magabizók legalább tíz százaléka alighanem ide tartozik. És közöttük hány kitűnő figura akad! Hány „tudós”, „művész”, „politikus” stb.! Milyen nagyszerű a hiúságában tetszelgő és másokat barátságosan lepajtásozó, de mindenütt saját jelentőségét előre toló és a mellett jelentéktelen politikus! Milyen kitűnő a jelentéktelen tudós felfújt típusa, aki azért, mert talán egy könyvet írt, vagy csak azért, mert esetleg egy tudományos társaság tagja vagy egy tanészék boldog birtokosa, önmagát már a világ bölcsei közé számítja és a többi emberrel szemben, különösen ha valahogyan alatta állóknak látszanak, nagyságának és méltóságának teljes súlyával lép fel, ha egyáltalában észreveszi őket! Nem rosszabb a felborzolt hajú és mérhetetlen göggel minden mást, az egész világot lenéző „művész” sem, akiben azonban egy igazi szikrája sincs a világ gazdag szellemiségének. Nagyszerű színház az élet! És ha a benne lévő sok komikus alak tudná, milyen közel áll a megpukkadáshoz! Ámde az is lényeges vonása a komikus szellemnek, hogy saját jelentéktelenségét egészen a megpukkadásig sohasem látja: kisebb annál és nagyobbra tartja magát, semhoggy láthasson; mert a látáshoz és főleg önmagunk látásához már jelentőség — vagy önmérséklés szükséges.

Nem úgy a tragikus természet: ez nagyon sokszor látja tragikus lényét, sőt jövődő bukását; de értékeitől támogatott magabizó lényét nem *akarja* feladni és elszántan megy a bukásba, amelyet persze sohasem mér meg egész helyesen; tragikus *belsejének* összeomlására nem lehet elkészülve, különben már nem volna valóban tragikus, ha ismerné saját tragikus mivoltát, annak je-

lentését és a nem tragikus jellegtől való különbségét. Némi, sőt elég bő ismeretekkel azonban a tragikus szellem rendelkezhetik tragikumáról és bukásáról: mert az értékektől támogatott tragikus jelleg szellemi súly, szellemi komolyság, amelyre a szellem biztos bukásának tudatában is merev akarattal és érzelemmel igent mondhat. Más a komikus jelleg: ha valamely szellem felismeri felfuvalkodottságát, tehát jelentéktelenségét általában vagy igényeihez viszonyítva, akkor ezeket az igényeket már nem tarthatja fenn; szégyenkezve el kell tűnnie, vagy ha még van rá idő, magát mérsékelnie, az önmagának tulajdonított jelentőségről lemondania. Ezzel azonban a komikus jelleg megszűnt: ez csak egyes békatermészetek vak önteltségének sötétségében élhet, de ez a sötétség mindazok számára, akik felül állanak a békatermészeten vagy pedig békák ugyan, de nem vágnak ökrök lenni, nagyon világos és derűs. Ez a derűs világosság az eleven komédia közege.

A komédia az a drámai cselekmény, amelyben egy komikus jellem felsül. Igazi komédia tehát csak a jellemkomédia lehet; a helyzetkomédia komikus jellemek nélkül a legjobb esetben víg, külsőleg komikus, de nem lényegében: sőt lényegében fogyatékos és olyan jellemeknél, akik a cselekvénynek és fordulatainak nem felelnek meg, egyenesen rossz lehet. Még az olyan komikus dráma is, amelyben a helyzet sokkal erősebben komikus külsőleg, mint az abban a helyzetben lévő alak (vagy alakok) belsőleg, gyöngének mondható; mert hiányzik belőle a komikus dráma jellegzetes és harmonikus tulajdonsága, hogy a cselekvény hordozói, a jellemek, egyúttal a lényeges komikus mozzanatnak is fő hordozói. Ezzel szemben a komédia cselekvénye sokkal szabadabban és csapongóbban folyhatik a tragédiáénál; továbbá a cselekvény kezdete itt a legtöbb esetben inkább csak a hősök érett komikai jellegét mutathatja be, mivel valamely alaknak komikussá való fejlődése sokkal kevésbé jelentékeny és így sokkal kevésbé érdekes, mint a tragikus fejlődés. A tragédiával szemben, amely egészen egyenes vonalú lehet, sőt akár mindent előre megláttathat és mégis hathat, a komédiának

lehetőleg fordulatosnak és váratlan események közepette tovasietőnek kell lennie, mivel a komikus jellem felsülése már nem nagyon érdekeli, ha annak módját előrelátjuk. Hiszen a komikus jellem egészen kis, váratlan eseményeken is elbotlik és csak az ilyen friss és nem sejtett fordulatokban való megszegényülése tartja ébren érdeklődésünket egyszerre jellem és cselekvény iránt. Csupán fordulatos komikus cselekvény komikus jellemek nélkül értelmetlen és bosszantó, fordulatokban szegény cselekvény komikus jellemek mellett is csakhamar untat: tehát a komikus jellem mellett *ennek megfelelő* komikus helyzetekre is szüksége van a komédiának. Ezért a komikus dráma költőjének sok szellemmel és élcélő erővel kell rendelkeznie és komikus alakjait gyorsan változó cselekvényben és szellemes párbeszédekkel kell a tervezett véghez eljuttatnia; a sziporkázó szellemi erőt és éleselméjűséget csak erőltetéstől egészen mentes, elképesztő naivitás, naív komolyság a legkomikusabb helyzetekben, pótolhatja: ez nem kevésbé hatásos a legélesebb és legtréfásabb szellemnél. A komédiaköltő realisztikus és jól megfigyelő világszemlélete ősrégi és a legtöbb esetben szükséges követelmény.

Meg kell jegyeznünk, hogy minden önlegyezgetés is komikus, mert olyan értéket tulajdonít meglehetősen naivitással önmagának, amelyet senki sem bír önmagától. Ha egy különben jelentékeny, tragikus jellem ide téved, akkor komikussá, alkalomadtán tragikomikussá vagy komikotragikussá válik; az ilyen mindig kissé naív, értelmetlen önlegyezgetés sohasem démoni, nem önistenítés; a naivitásban mindig meglátszik még a gyermeki vonás, amely az ördögben, aki *senki gyermeke*, nincs meg.

128. *A tragikomikum és a komikotragikum.* A tragikomikumban és a komikotragikumban tragikum és komikum össze vannak kapcsolva. A tragikomikumban a komikum az alapvető és uralkodó jelleg, de ebbe tragikus vonás vegyül; a komikotragikumban fordított a viszony. Tragikomikus tehát egy alapjában komikus, de egyes jelentős értékekkel is bíró és ezért nem is antipatikus jellem

bukása, amely annak értékes lényét is erősen érinti, meg-rázkódtatja. Komikotragikussá válik ez a bukás, ha az illető személy értékes jellege túlsúlyban van komikus tulajdonságai fölött; és komikotragikus, amint említettük, egy jelentős, de önmagának még sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonító személy is.

129. *A humor és a szarkazmus.* A humorban több van, mint a tragikum és a komikum kapcsolata: ez voltaképen átmenet a tragikumból a bölcs győzedelmes jellegébe, amennyiben a fájdalmat ugyan még nem gyűri le teljesen, de ezen a szomorúságban is mosolyogni, sőt tréfálkozni tud; a humorban egyúttal mindig megvan a kisugárzó szeretet vonása. A humor rendszerint reflexív, önmagára vonatkozik; ha idegen személyre irányul, akkor a szeretethez még a részvét vonása is hozzájárul. Ezzel szemben a szarkazmus a tragikum irányában, sőt néha ezen túl a gonoszság felé rögződik meg, a szeretet vonása eltűnik, a fájdalom keserűvé és a mosoly gúnyossá válik; egyenesen kegyetlen és már gonosz a szarkazmus, ha idegen személyre irányul.

130. *További művészileg jelentős lelki alkatok.* Külön poétikus érzelmek és hangulatok, ill. -alkatok a nevetésgesség, a derűség, a vígság, azután a szomorúság, a borongósság, a komorság. Az ártatlan naivitásnak szintén nagy művészi vonzósága van, mert önmagában derűs és mégis a bekövetkező tragikus-magabizó jellemfejlődés komor hátterére rajzolódik. Ezzel szemben az egyensúlyba jutott bölcsesség képe teljesen nyugodt és a szentség képe a legnagyobb mértékben harmonikus és vigasztaló, felemelő; ha ehhez azután „angyali” derűség is járul, akkor ez már teljesen zavartalan, győzelmesen játszadozik a felhőkön való áthatolás után az ezek fölött elömlő napsütésben. Szomorúság és öröm keveredik a vértanudráma érzelmében, ahol egy tiszta lélek külső elbukásában teljes belső győzelmet arat. De a megértésnek nagy hiányára vall az az állítás, hogy a keresztény világnézethez csak a vértanudráma illik, a tragédia azonban nem: mert a tragikumnak épen a magabizás összeomlását és az attól való megtisztulást

tartalmazó metafizikai lényegében rendkívül nagy etikai jelentősége van, épen a keresztény etika értelmében is; és ezt a jelentőségét a szintén értékes, de másfajta vértanudráma nem pótolhatja.

Borzalmas, ijesztő a gonoszság képe és érzése, amely pusztító gyűlöletében elenyészik és mérhetetlen magasra-törésében mégis elbukik. A művészi kép és érzelem rendkívül érdekes fajtája a *groteszkség*, amelyben *félelmetes* és *nevetséges* szövődik egybe. Félelmetes benne egy sajátos fenyegetettség érzése, nevetséges azonban az a helyzet, amelyben annyira úrnak érezzük magunkat, hogy egyáltalában nem vesszük komolyan: a közönséges, „normális” nevetés vagy a tiszta öröm jele vagy pedig a felsőbb-ség érzéséé valamely „nem teljes számba vett” dologban. Annál érdekesebb ezért az aggasztónak, a félelmetesnek és a nevetségesnek szigorúan egységes, majdnem egyszerű kapcsolata a groteszkségben. A groteszket csak az tudja zavartalanul és jól átérezni, akit egy belső vagy külső támogatás, biztosíték nagyon megerősít és aki voltaképen nem a fenyegetettséget magát, hanem csak elképzelését érzi, akinek félelemszerű érzése nem a groteszk dologban magában lévő fenyegető mozzanat részéről való fenyegetettség tudatával van kapcsolatban, hanem ennek a fenyegetésnek a képzetével a fenyegető mozzanattól való tényleges biztonság tudata mellett. A félelmetesnek ilyen érzése kapcsolatban a nevetés érzelmével, — ilyen van! — amely a bizonyos tekintetben nem komoly vagy nem komolyan vett groteszk dologgal szemben való felsőbb-ségi tudatból ered, legjobban érezteti a groteszkség jellegét; ennek hordozójában a jelentőség és jelentéktelenség sajátja-ságos kettőssége is nevetséges. A groteszkség, mint az értékesség és az értéktelenség ilyen, „fémjelzett”, tehát ábrázolásában illetőleg látásában hiánytalan kapcsolata, erősen érdekes.

Érdekes egy többnyire új, különösen valamely erősen újfajta, leginkább valamely egyoldalúan és erősen jellegzetes jelenség; az érdekességnek egyik igen „éles” fajtája épen az értékesség és az értéktelenség, pl. a szépség

és a rútság látásban vagy ábrázolásban hibátlan kapcsolata. Bizonyos értelemben a tragikum is ilyen kapcsolata az értékellenes magabizásnak többé vagy kevésbbé jelentős értékekkel, és épen ezért nagyon érdekes, és a komikumban az igényelt érték viszonya a tényleges értéktelenséghez adja a rendkívül érdekes vonást. Legáltalánosabb értelemben érdekes persze mindaz, ami valakinek az érdekkörébe vág, ez pedig akármi lehet; az imént változt érdekeség inkább a mindenki számára való egyetemes érdekesség.

Vonzó az a művészi valóság, amelyet főleg a vonzóság művészi kategóriája határoz meg és amelyben a poétikumnak ennél a kategóriánál leírt sajátosan varázsos jellege nagy mértékben van meg. Lélek, még pedig főleg ennek érzelve is lehet vonzó. A szó szűkebb értelmében vett „szépségben” a harmonikus és szerves meghatározottság a különösen erős és az ilyen szép dolog jellegzetessége sohasem egyoldalú; de azért a jellegzetesség hozzátartozik az ilyen szépséghez is. Ezért az ilyen sokoldalú, bizonyos tekintetben mindenoldalú szimbolikus-jellegzetes, harmonikus és organikus meghatározottságú szépségnek kevés konkrét lehetősége van. Ha a vonzóság erősebben megnyilvánuló tisztasággal és harmóniával kapcsolatos, akkor egyes még közelebbről is meghatározott viszonyok között, általában könnyed, vidám, — vagy sokszor kecses, azaz könnyű, harmonikus és organikus mozgással kapcsolatos — művészi jelleg mellett a *kellemmel* állunk szemben. Schiller a mozgást egyenesen a kellem elengedhetetlen feltételének tartja. Mi úgy gondoljuk, hogy a kellem sokszor jelentkezik nyugalommal kapcsolatban is, de kétségtelen, hogy nagyon sokszor nyilvánul meg mozgásban is. A magyar kellem név jelentése kétségkívül meglehet nyugvó dologban, főleg emberi lényben is, de a német Anmut jelentése, amelyet a kellem nem egészen fed, szintén jellemezhet nyugodt dolgot is. A kellemnél erősebben vonzó a *báj*, amelynek persze egyáltalában nem szabad tisztaság tekintetében hanyagosnak lenni.

A *méltóság* (Würde) művészi oldalában nem csak a

nyugalom, hanem egy bizonyos súlyosság és erős jellegzetesség is nagy mértékben megnyilvánul. Még magasabban az isteni szféra felé, a kellemnek bizonyos mértékben gyermeki jellegétől még a méltóságnál is távolabb van a *fenségesség*, amelyben a mindenoldalú etikai jelleg még nagyobb jelentőségre emelkedik, mint a méltóságban; a kellemben ez a jelleg szintén jelen van, de kevésbé jelentős. A fenségességben, amint azt Kant helyesen veszi észre, nagyság nyilvánul meg; ez lehet térbeli vagy dinamikus, anyagi vagy erőbeli nagyság. Már a tiszta anyagi nagyság is mutatja a fenségességet, de nagyon külsőséges módon, mivel a tiszta anyag tehetetlen: csak mint az isteni erő nagyszerű hatása fenséges. Sokkal bensőségesebb a dinamikusan meghatározott, erők hatása alatt álló organizált anyag fenségessége és még sokkal bensőségesebb a szellemnek magának a fenségessége: míg azonban az előbbi fenségesség mint tárgyszerű, az erkölcsileg fogyatékos szellemnek külsőleg hatalmas hatásában is meglehet, addig az utóbbi fenségesség annyira lényegesen a szellemhez mint *alanyhoz* van hozzákapsolva, hogy az erkölcsileg erősen fogyatékos szellemnél már nincsen meg. Ezzel szemben minden előbbi esetnél sokkal nagyobb mértékben, sokkal bensőségesebben és magasabb rendűen van meg a fenségesség a lényegileg bensőséges, erkölcsileg értékes, *nagy* szellemben, és abszolút fokon Istenben. Tehát nemcsak az erkölcsi törvény szabad követését kívánja meg, hanem legmagasabbrendű adottságának esetében annak meghatározásával van kapcsolatban. A fenségesben is, amely lényegében mindenoldalú, teljes etikai határozmány, sajátmű művészi oldallal is találkozunk; a fenségesség mindenoldalú alkatában van érzelem ill. érzelmi hatás és érzelmi jelentéssel bíró érzelmi kifejezés is, és így természetesen az érzelemre is hat. Többnyire emelkedett erőérzést fakaszt, de nyomasztóan is hathat a szerint, hogy a befogadó, felfogó szellem érzelme nyitva van-e a magasságok előtt, vagy nagyon is földhöz kötött.

Ha a fenségesség a szentség mozzanatával kapcsolatos, *magasztosságról* beszélünk. Így a magasztosság eti-

kai lényegében inkább az isteni kegyelemmel felruházott erő, az ártatlan naivitással kapcsolatos kellem etikai lényegében inkább az istengyermekség érezhető. Nem egészen igazság nélkül való az a felfogás, amely azt állítja, hogy a báj a női, a méltóság és a fenségesség a férfijelleghez áll közelebb. Mind ezek fölött van, mindnyájukat bizonyos mértékben egyesítve, a már említett *szentség*, amely az *etikai tökéletességet, az isteniséget vagy Isten-től való betöltöttséget leginkább az érzelmi sajátneműség jellegében* tartalmazza és fejezi ki és főleg a magasabb rangbeli teljes szépséggel, ill. ha csak tárgyyszerűen értjük, ennek a harmadik rangban való visszatükröződésével egy. Mivel azonban erre még visszatérünk, itt nem bocsátkozunk bele a szentség leírásába.

131. *Elvi természetű megjegyzések a művészi alkotok kérdéséhez.* Végül meg kell magyaráznunk azt, miért szerepelnek felsorolásunkban részben inkább lelki alkotok, részben inkább tárgyi struktúrák, továbbá néha szinte tiszta érzelmek, máskor mindenoldalú lelki alkotok. Ennek az a magyarázata, hogy ősi, legfőbb fokon a szellem, és pedig az egyéni szellem, a lélek, legősibben az isteni szellem alapja és forrása minden létnek és életnek és minden művészetnek is. Így — főleg érzelmi — lélekalkatok alapjai és forrásai minden művészi jelentésnek és a művészi jelentésekben megnyilvánuló tárgyi struktúrák lélekalkatok hatásai és kifejezései: pl. a kellem vagy a fenségesség legeredetibben, legalapvetőbben lélekalkat és tiszta tárgyi valóságokban ennek hatása és kifejezése. Ezért tehát ott, ahol valamely művészileg jelentős alkotban inkább a lélekalkat ismert, gyakran azt hangsúlyoztuk jobban, ahol viszont a tiszta tárgyi jelleg fordul elő többször a művészetben, főleg ezt említettük. Elvi jelentőséggel meg kell azonban állapítanunk, hogy minden művészileg jelentős alkat eredetileg lelki alkat és azután ennek tárgyi kifejezése is. Mivel mindkettő lehet, és valóban mindkettő is, akármelyik megnyilvánulását hangsúlyozhattuk, a másikra mint megfelelő forrásra ill. hatásra és kifejezésre könnyű következtetni.

Tudjuk, hogy a művészet a sajátnemű érzelem világa, de az egész élet bemutatására is kiszélesedhetik. Ezért ott, ahol teljes életgazdagságú, mindenoldalú lélek- ill. tárgyi alkatokat találtunk a művészileg jelentős alkatok között, ezeket egész életgazdagságukban hangsúlyoztuk; tudjuk azonban, hogy ezekben az alkatokban sajátnemű érzelmi jellegük ill. meghatározottságuk a leglényegesebb művészi vonás. Ahol viszont inkább csak tiszta érzelmi jellegű lélek- ill. tárgyi alkatok mutatkoztak művészileg jelentősnek, természetesen ezzel az egyoldalúbb érzelmi jellegükkel jellemeztük őket. A kétféle jelleg között művészi jelentőség dolgában lényeges különbség nincs, hiszen a mindenoldalú lélek- és életalkat is érzelmi oldala folytán nyeri döntő művészi jelentőségét, csak minden oldalú életjelentésével művészileg is többet mond; az egész életet jobban jellemzi, mint az egyoldalúan érzelmi alkat.

TIZENEGYEDIK FEJEZET

A stílus

132. *A stílus meghatározása.* A művészi kategóriák minden tökéletes műalkotás kritériumait meghatározzák, de meghatározásukon belül még végtelen teret engednek az individuális műalkotások legkülönbözőbb lehetőségeinek, sőt egyénfeletti műalkotás-fajtáknak: azaz *nem rögzítik meg a műalkotások stílusát*, bár mindenféle stílusnak és műalkotásnak legfelsőbb előfeltevései. A kategóriákon belül épen a stílusok a műalkotások legfontosabb és a kategóriáknál jóval részletesebb, behatóbb meghatározói. Ezért rendkívül fontos művészetelméleti kérdés: mi a stílus? Beszélünk korstílusról, faji, népi stílusról, egyéni stílusról. Stílustalan emberek azok, akiknek nincs jellegzetes mivoltuk és magatartásuk, esetleg tapintatuk sem. Már ebből is úgy látszik, hogy főleg a művészetben keressük a stílust; egy kor, nép, faj, egyén, mű, írás stílusa lényegében művészi mozzanat.

Valóban: a valóságelőtti valóságkomponenseket, a tiszta sajátos tartalmakat, formákat vagy alakulatokat még nem tekinthetjük stílussal rendelkezőknek; ezeknek megvan sajátos lényükben sajátos jellegük, de nincs stílusuk. És a gyakorlati és az elméleti valóságban mint gyakorlatiban és elméletiben sincs meg voltaképpen az, amit stílusnak nevezünk. A tettek megvan gyakorlati jellege, amely, ha jó, legalább belsőleg, lényegében, magvában „éles” és határozott; az, amit stílusnak szoktunk nevezni, azonban enyhébb, kerekébb, lágyabb, hajlékonyabb, bár nem jellegtelenebb. Az elméletnek is megvan a maga jellege: ez, ha értékes, világos, objektív, hűvös, adekvát, formalisztikus; a stílus közönséges jelentésével szemben azonban nagyon is formalisztikus, száraz, merev, hűvös. A stílusban az egységesség, integritás, jellegzetesség, harmónia, szervesség nagy jelentőséggel bír; így a stílustisztaság, azaz a stílus egységes és szerves jellegzetessége, is ezeknek a következménye. Mindez arra vall, hogy a stílus lényegileg művészi határozomány, művészi alkat: innen van kerek, hajlékony, eleven, mozgékony, szabad és mégis kötött jellege még a nagyon feszes, de igazi, értékes stílusnak is.

Ezzel a megállapítással megegyezik az, hogyha mégis második, alárendelt értelemben a tettek világában és a tudományban, valamint magában a teljes életben is, stílusról ill. stílusokról beszélünk, bizonyos művészi mozzanatok, a gyakorlattal, elmélettel kapcsolatos művészi mozzanatok, ill. az élet művészi oldalát vesszük tekintetbe; pl. a cselekvés eleganciáját, egy tudományos rendszer architektónikáját.

Mindez egybehangzóan a stílus művészi, poétikus természetével mellett szól, de legsajátabb, új jellegét nem tárja fel, mert hiszen, amint láttuk is, még csak a művészi alapkategóriáktól való meghatározottságát, tehát művészi jellegét általában bizonyítja; egyszersmind azonban azt is láttuk, hogy a művészi kategóriák a stílust nem rögzítik meg teljesen, tehát új, saját stílusjellegét sem meg nem adják, sem fel nem fedik. Mi a stílus a poétikum körén

belül? Hogy ezt jobban megértsük, előbb a stílus néhány példáját tekintjük meg.

Beszélünk többé-kevésbbé mindenkor és mindenütt visszatérő stílusokról, mint pl. a klasszicizmusról szemben a romanticizmussal; vannak azután többé-kevésbbé egységes népi és nemzeti stílusok, mint az egyiptomi, a mór, a hellén, a babiloni, a német, az orosz, a magyar; vannak továbbá kor-stílusok, amelyek különben egyszer jobban, máskor kevésbbé valamely nemzeti stíusból sarjadnak ki: ilyen a gót, amely voltaképp Franciaországban jutott el a legmagasabb tökéletességre és mégis inkább a német vagy legalább is a germán népi stílussal van rokonságban, mint a gallus-latin jelleggel; franciaországi fejlődése talán éppen — a még máig is majdnem teljesen érintetlenül maradt gallus jelleg és latinizált nyelv mellett is — a némely jelenségben hatékonynak maradt frank vér megnyilvánulása. Kor-stílus a renaissanceé, főképen olasz verett; az újkor egy periódusának inkább egyetemes európai jellegű barokk-stílusa, az inkább francia rokokó- és empire-stílus lényegében csupa kor-stílus, amely még abban az esetben, hogyha főleg egy nép stílusa határozza is meg, sem fejezi ki ennek a népnek és stílusának elmúlhatatlan jellegét; legalább is nem fejezi ki tökéletesen, mert hiszen múló kor-stílus. Lényegileg nemzetközi kor-stílus a különben kevés kivételtől eltekintve, tehetségtelen, művészileg gyenge, erősen teoretizáló és sokszor még képtelenül, torz módon, agyafúrtan teoretizáló futurizmus, amelynek így csak nevében, de nem valójában van jövője. Vannak azután kisebb-nagyobb területekre szorítkozó helyi stílusok, amelyek szülőföldjükről alkalmilag ki is sugározhatnak és általános elterjedtségre tehetnek szert: — eredetükre nézve legalább részben — ilyenek például a nagyon elterjedt ión, dór, korintusi stílusok; inkább szülőföldjükön maradtak meg a székely, matyó, bajor, tiroli stílusok. Van specifikus budapesti, bécsi, berlini, kölni, párisi, egri, debreceni és soroksári stílus, de van pl. egy még mindig specifikus nagyvárosi stílus. Van családi, rang- és osztálystílus. Különösen fontos az individuális személyi

stílus, amely egyenesen feltűnő, ha erősen kifejezett, főleg ha egyoldalúan fejlett; de ugyanilyen feltűnő teljes hiánya is. Kevésbé feltűnő a lapos, szegényes stílus, néha azonban a mindenoldalúan tökéletes, teljes természetességével „zajtalanul” ható stílus is: és ez a legjobb, mert ez van a világ stílusegyetemébe a legtökéletesebben beállítva és rendeltetésének nyugodtan és biztosan, erőltetés nélkül megfelel. Gondoljunk itt pl. Michelangelo és Beethoven inkább feltűnő, „romantikus”, másrészt viszont Rafael és Goethe inkább „zajtalan”, „klasszikus”, vagy Homeros és Shakespeare stílusára. Végül pedig megkülönböztethető az egyes műalkotások stílusa is, amely ugyanannál a művésznél is különböző, gyakran nagyon különböző is lehet: összehasonlítás céljából megemlíthetjük Michelangelo ifjúkori Pietájának, másrészt Dávidjának stílusát, Goethenél a Faust, az Iphigenia és Hermann és Dorothea stílusát, Wagnernél a Lohengrinét, a Nibelung gyűrűjét, a Mesterdalnokokét és a Parsifalét, Ibsennél a Brandét, Rosmersholmét és a Ha mi holtak feltámadunk stílusát, Hauptmannál a Takácsokét, az Elsüllyedt harangokét és az Indipohdiét, Petőfinél az Apostolét, a János vitézét és a Szeptember végéét, Vörösmartynál a Zalán, a Várnász és a Csongor és Tünde stílusát. Egy művész műveinél ilyen nagy stíluskülönbségek főoka lehet a választott tárgy, ekkor objektív okról van szó, habár azt a művész szubjektív úton is erősítheti; de a művész lelki fejlődése is lehet a stíluskülönbségek főoka és ez az ok szubjektív.

Ezek után könnyebb lesz megállapítanunk a stílus mivoltát. Szűkebb értelemben szoktunk költői stílusról beszélni: ez nem más, mint a specifikus költői veret. Ennek megfelelően egyesek a művészi veretet általában akarhatnák művészi stílusnak nevezni. Ez a megjelölés azonban nem nagyon tanácsolható, mert zavart kelt: a voltaképeni művészi stílusmozzanat mégsem egy a művészi verettel; nemcsak ettől függ, hanem az egész kompozícióban is igen erősen megnyilvánul, sőt már a koncepcióban is jelentkezik. Ha az előbb adott példákra visszaemlékezünk, be-

láthatjuk, hogy a legteljesebben csak a poétikum specifikus, tehát már nem filozófiai területén bontakozik ki a stílus. Itt azonban a legtágabban egyenesen a műalkotás, ill. a — képzelettel és tapintattal kapcsolatos — saját-nemű érzelem *sajátnemű alakulati mozzanatával* vehető egynek, tehát a művészi jelleg leglényegesebb határozmányával, magvával; a teljes műalkotás tudvalevően még sajátos művészi tartalmakat és formákat is tartalmaz, amelyek alkalmazkodnak a saját-nemű alakulat természetéhez. A stílus tehát abban az értelemben, amely itt különösen érdekel, a *specifikus* saját-nemű alakulat maga. A műalkotásokban nem a sajátos művészi tartalmuk a stílus, nem az, ami bennük a micsoda kérdésre válaszol, hanem az, ami a hogyan kérdésre felel: és pedig az, ami a stílus tekintetében a hogyan kérdésre felel, a szemléletes saját-nemű alakulat, nem csak a művészi valóságok sajátos formája, összefüggése; innen van a stílus kerek, hajlékony, mozgékony természete.

A stílus tehát a specifikus saját-nemű alakulati mozzanat. Istennek ilyen értelemben nincs stílusa, mert ő nem specifikus: ámde azért nem „stílustalan“, hanem abszolút, specifikumfölötti lényében abszolút módon minden stílus felett áll, és *stílusteremtő*. Mint stílusteremtő, minden specifikus stílust abszolút módon meghatározó erő, Isten saját-nemű érzelme a specifikumfölötti, abszolút, legmagasabb stíluselvnek nevezhető. Isten és tevékenysége, mint abszolút stíluselv, tehát fölötte áll a stílus specifikus jellegét tartalmazó jelentésének.

Ezzel szemben a teremtetett szellemek lelki stílusáról igenis beszélhetünk. Mivel a stílus mindenekelőtt a specifikus saját-nemű alakulatra vonatkozik és a sajátos művészi tartalmakra és formákra csak annak révén irányul, a szimbolikus jellegzetesség, a harmónia és a szervesség, a leginkább alakulatszerű művészi kategóriák specifikus következményei különös fontosságúak benne: a lelki stílusban ez a három határozmány mindig erősen mértékadó. Egyes különleges lelki stílusok például az előkelő, a — nagyon pregnánsan kialakult — arisztokrata-, a „ne-

mesi", a filozófus-, a diplomata-stílus; beható fenomenológiai vizsgálatuk igen érdekes volna, de nem ide tartozik. A lelki stílusban egyrészt inkább individuális irányú, másrészt inkább kollektív alkatokra is irányuló határozományok is lehetnek: így az egy időben élő, egy néphez tartozó szellemek koruknak egyes közös stílusmozzanatait mutatják.

A lelki stílusból következik, annak megfelelően, a tevékenység stílusa és a rangban alacsonyabb hatások, lényegileg tehát a műalkotások stílusa is; ez az utóbbi anynyiban még változatosabb lehet a lelki stílusnál, amennyiben egy szellem az ő határozott, *képességében* sokat átfogó, de önmagában viszonylag egyszerűen egységes stílusával nagyon sokféle, különböző hatást hozhat létre a legkülönbözőbb stílusban.

Amint már a lelki stílusnál említettük, van individuális és kollektív stílus. Ez a kettősség mintegy metszi az előbb említett hármasságot; individuális és kollektív stílus egyformán előfordul a lelki, a tevékenységi és a hatás-stílusban és mindezeket egyesíti. A kollektív stílusba tartozik a korstílus, a népstílus, a vallási stílus, a kaszt-, osztály-, társadalmi stílus stb.; ezekben bizonyos esetekben a stílus felemelkedhetik egészen a specifikus jelleg határáig. Az individuális stílus a teremtetett lelket, tevékenységét és a műalkotásokat a legváltozatosabb módon határozza meg, mint ezeknek specifikus, individuális, sajátmenő alakulati határozománya.

A stílus valamennyi bemutatott megnyilvánulásában, fajtájában közös az a vonás, hogy fő- vagy kezdőmozzanataikat tetszés szerint, igaz, hogy többnyire csak a tárggyal összhangban, *ezzel* azonban mindig szabadon választ-hatjuk, míg a további mozzanatok, a következmények azután már szervesen és sokszor szigorúan meg vannak határozva, úgyszólván szükségszerűen folynak. Egy drámai jellem lelkileg indokolatlan megtörése, a stílusok összekeverése valamely építészeti műben vagy egy szoba berendezésében művészileg erősen fogyatékos. Mindez igazolja a stílus előbb adott meghatározását és azt ki is egészíti: a

stílus individuális, vagy egyénfölötti, de *specifikus* saját-nemű organizmus,²⁵ amely egyes uralkodó mozzanatoktól függ (vonalvezetésben, ritmikában és melódiában, nyelvhasználatban, képgazdagságban stb.), amint egy nagyobb matematikai, sajátos organizmus határozmányai függenek az alapjaikat alkotó axiómáktól. A művészi axiómák, a *stílusvezetők* a művészi alapkategóriáktól megvannak határozva és egymással abszolutisztikus, szigorú viszonyban vannak, mint a helyesen felfogott és megfogalmazott matematikai axiómák: az alapkategóriákkal szemben azonban mindig valamilyen új, specifikus mozzanatot tartalmaznak és, igaz, hogy nem mind egy magasságban és egyenlő körü meghatározó erővel, egészen az egyénien specifikus stílusvezetőkig végtelen számú lehetőségből választhatók ki. Az illető organizmus többi határozményája azonban, egész kialakítottsága, már *szigorúan*, sőt *néha* — de egyáltalában nem mindig — *egy fajta* lehetőségű következményekre korlátozva folyik belőlük. Vannak ugyan olyan stílusvezetők, valamint matematikai axiómák is, amelyek maguk még végtelen teret hagynak szabadon a konkrét betöltés számára, de ezek is mind már specifikusak és szűkebben vannak meghatározva és maguk is szűkebb körben határozzák meg következményeiket, mint az alapkategóriák; más stílusvezetők viszont teljes egyértelműséggel, a legszigorúbban determinálják a stílust. A stílusvezetők tehát bizonyos vezérlő specifikus elvek specifikus organizmusokon, alakulatokon belül, amely alakulatok a stílusvezetőkől és következményeikből szigorú egységességben, jellegzetességgel és szervességgel megalakotva és egyénfeletti vagy egyéni specifikus alakulatjelleggel birva, — a tárgy, az anyag művészi kezelését lehetőleg a tárgy nélkül tartalmazva — magát a stílus mivoltát alkotják.

Különösen a stílusvezetők és a stílusok azok, amik a művészi fejlődéssel változnak; hiszen mi is láttunk lé-

²⁵ A saját-nemű alakulat tudvalévőleg szervessége folytán saját-nemű organizmus.

nyegileg időlegesen meghatározott stílusokat, korstílusokat. Ezzel szemben a művészi alapkategóriák mindig egyenlő meghatározó erejűek, mert művészileg mindent meghatároznak. A fejlődésnek lehetőleg mind magasabb rendű stílusvezetőkhez és stílusokhoz kell felemelkednie, növekvő gazdagság és lelki kifejezés mellett tökéletes és a legmélyebb gyökerekből fakadó egységességet és szervesiséget mutatva. Valamennyi végtelen számú stílus csak Istenben van megvalósítva, a világ csupán ezeknek egy tökéletes, számban vég nélkül növekedő választékát nyújtja: ezek között valószínűleg a csak véges számú legmagasabb rendű stílusok is elérhetők számunkra kellő tehetség és inspiráció esetében.

TIZENKETTEDIK FEJEZET

A művészi szépség felsőbb rangjai

133. *A lélek szépsége és az isteni összesség.* A természet egyszerű, de magasztos művészi megnyilatkozásaitól, az ember kezdetleges művészi próbálkozásaitól a művészet világa felemelkedik a teljesen kifejlett természet majdnem végtelen gazdagságához és csodálatos szépségéhez és a legmagasabb emberi műalkotások szellemi jelentést sugárzó varázsához. Mindezekben a művekben, minden szépségükben megnyilvánul a lélek, láthatatlan pompájának gyöngye képeit, halvány nyomait mutatva. Ez teremti a műalkotást, ez lehelli belé a szépséget saját lelkiségének szent varázsából, ez a szépség forrása, a művészet életnek gyökere. Meglehetősen hiú kísérlet, szépségét szavakba önteni akarni, hiszen szavaknál sokkal gazdagabb művek sem képesek méltóan kifejezni.

A léleknek talán legnagyobb vonzósága megmérhetetlen mélységekből melegen sugárzó, folyton változó életben nyilvánul meg. Ennek az életnek közvetlen forrása maga a lélek, mint tevékeny, szellemi erő. Ez az erő és élet viharos lehet, vagy nyugodt és határozott hatalmának

biztos tudatában, vagy szelíden legyőző, megbűvölve elragadó: de minden esetben szép ez az élet és erő valamennyi csupán tárgyi műalkotás mértékét meghaladó módon. Az erő természetében először a nem hiányos akarat és eleven tevékenysége mutat sajátos szépséget: különösen ezé a léleknek előbb leírt hatalma, erőssége. Hasonló mértékben, csak más módon, sajátosan szép az értékes értelem, a lélek sugárzó fénye, világossága. Teljes, saját-nemű mértékben azonban az érzelem és ennek élete szép a lélekben, ha nem fogyatékos: fáradhatatlan, kimeríthetetlen szövése és hullámozása, forró vagy enyhe tevékenysége és uralkodása a legnagyobb vonzóságot kölcsönzi a léleknek és még a testet, főleg az arcot is megnemesíti, amelyet átjár kifejezése.

Az érzelem teljessége a szeretet. Ez nálunk, *ha tökéletes*, rendkívül bensőséges és önzetlen és tisztán kisugárzó: egyszer kimeríthetetlen vidám forráshoz hasonlít, máskor forró, sugarakat árasztó naphoz, amely mindent lát és mindent, amit megvilágít, felismer, áthat. Együttal mindent melegít, virágzásra indít, megérlel és a fogyatékos-ságot betöltve, mintegy elsöpri. A teljes, önzetlen tisztasággal kisugárzó szeretet legyőzhetetlen: az ilyen szeretet a legmagasabb rendű élet érzését adja és benne elhalt minden irígyen vagy fukaron önmagában nyugvó önzés. Az embernél úgy hat ez a szeretet, mintha a testet, főleg a mellét szét akarná repeszteni; ezért az a különösen szenteknél annyira gyakori mozdulat, hogy karukat mellükre szorítják, mintha a szétrepedéstől óvnák és a belső, szent kincset nem irígyen, de gondosan, sőt szégyenlősen féltének, nagyon jellegzetes és a nagyfokú lelki szépségnek magában is igen szép kifejezése.

Ez a teljes önzetlenséggel kiáradó és csakis épen ebben a tiszta kiáradásban tökéletesen magvas szeretetalkat a teremtettt lélek számára egyúttal a legmagasabb fokban metafizikailag igaz. Mert a teremtettt lélek nem önmagán alapul és ösmagvát nem tartalmazza saját lényegeként: ezért a kapott kimeríthetetlen erőtermészetet önzetlenül kell kiárasztania, teljes lelkeségével, tehát teljes szeretettel visz-

szaadnia, amit ajándéku! nyert. Ilyen módon mint alany is „valódivá” válik, tökéletesen szép lesz, helyes alapbeállítá!sra tesz szert és végül ösmagvát is elnyeri, Istent, aki misztikusan betölti.

A teremtet! léleknek, amely mindenét kapta, előbb mindent oda kell adnia, feláldozásá!ra készen kell lennie, hogy végérvényesen elnyerjen mindent, ami természetes sajátja, sőt Istent is. És ebben a kisugárzó, szeretettel teljes odaadásban, sőt csendes vagy megadó, önfeláldozó odaadásban tökéletesen szép, szebb, mint a világ legnagyobb szeszé! tárgy! műalkotása: szépsége a második rangbeli teljes lelki szépség. Ez a legnagyobb mértékben utal Isten végtelen szépségére és ha az Istenbí!rás állapotában van, immár mutatja is Istent: és az Istent bí!ró lélek maga közvetetlenül megragadja Istent és szépségét, főleg szeretetében.

Isten szeretete eredeti, tökéletes magvassággal nyugszik önmagában és e mellett végtelen erővel szétárad: Isten önmagában teljes és végtelen és végtelenségével, végtelen kisugárzó szeretetének erejéből mindenütt az élet teljességét teremti. Egyedül benne bír metafizikai igazsággal és végtelen szentséggel végtelen magaurasága: mert ez maga az eredetien végtelen erő, amely végtelen mértékben árasztja szét adományait.

Az isteni szeretet szelleme mindeneke!lött és minde-nekfölött az, és egyedül az isteni szellem az, amit a legteljesebb értelemben abszolútnak és végtelennek nevezünk. Benne a feltétlen erőnek és érvényesülési képességnek, a lét legmagasabb teljességének ébredünk közvetetlenül tudatára; akarata feltétlenül megtörténik és ezt a feltétlenséget egészen világosan érezzük. A szeretetnek ez a szelleme végtelen mélységei mellett, amelyekbe néha belepillantást enged, mégis teljesen magvas: azt a biztos tudatot nyújtja, hogy „idáig el lehet menni — ha ő akarja, de tovább nem!”; benne a végső tökéletesség, abszolút súlyú teljesség nyilvánul meg. Akarata, amint világosan érezhető, mindenható, ezért nagy, biztos nyugalmat ad. Szeretetsugárzása azonban olyan lehet, mint a vihar, amely ellen-

állhatatlanul magával ragad. Az ettől a vihartól átjárt lélek nem is akar semmi árért, az egész világért sem, ellenállni: mert ez a vihar boldog beteljesülést és meleget ad, amilyennel a lélek önmagától sohasem bír. E mellett ez a boldog lendület telve van a legnagyobb biztonsággal és erővel, világi biztonsággal és erővel is, és egészen különböző a képzelet álomszerű vagy megrészegült szárnyalásától: a legmagasabb értelemben reális és realitáserejű, a világhoz való vonatkozásaiban is.

Az istenbírás legmélyebb lényegében azért rejt a lélek számára végtelen boldogságot, mert az azt betöltő isteni szellem valóban a legteljesebb értelemben a szeretet szelleme. Ez a szellem a lélekben és a lélek benne a legbensőbb szeretetegységben nyugszik: ennek a szeretetnek igazi ereje nem a szeretetre törekvő lélekből, hanem a szeretetet sugárzó és szeretetet fakasztó isteni szellemből származik. Ez mindenhatóságában végtelenül gyöngéd és finom; voltaképpen végtelenül tapintatosnak kell mondanunk: és mégis a legmagasabb, az egyetlen legmagasabb értelemben benső és bensőséges. Szeretetét a boldog lélekbe önti és benne szeretetet fakaszt. És ez a mindenható erejű és mégis végtelenül gyöngéd szeretetet sugárzó és fakasztó, feltétlenül és végtelenül életerős szeretetében teremő lény abszolút módon, a legteljesebb mértékben szép, összép, és a szépség e teljességében *szent*; ez az aktív összépség maga, amely minden további szépséget végtelen életerejével teremő módon hív életre.

Ezek nemcsak platonikus álmok és költői ditirambusok, ez az Istent bíró léleknek ismételten leírt közvetlen tapasztalása, ez az isteni lényegre való szükségszerű visszakövetkeztetések eredménye, amely a legteljesebb összhangban van valamennyi más, elért eredményünkkel is. Így felemelkedtünk az isteni szellem, az isteni össz szeretet konkrét tartalmú, teljes összépességéig: és ennek legalább távolból történt bemutatásával befejezzük vizsgálódásainkat.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

U t ó s z ó

Az út, amelyet megtettünk, hosszú volt és nem könnyű: a szépségnek és a művészetnek elvontabb vizsgálatából elindulva, a művészi kategóriákon át, a művészi megragadáshoz, a művészi alkotáshoz és a konkrét művészetekhez vezetett, tartalmi tekintetben mind inkább kézzelfogható eredményeket érve el. Vizsgálódásunk ez után mind bensőségesebbé válva, a lélek művészi jelentőségű alkatait iparkodott felderíteni, és végül, a stílus jelentésének kifürkészése után, a lelki szépségen keresztül az isteni, ősi szépséghez emelkedett fel, visszatérve oda, ahonnan — Platon szépségelméletének ismertetésével — kiindultunk. Utunk fárasztó volt, de talán nem hiábavaló: reméljük, hogy az, aki fejtegetéseinket elmélyedéssel követte, a művészet világában egyet-mást világosabban lát, mint a könyv elolvasása előtt. Sok tekintetben bizonyára ellenmond nem egy olvasó: de akkor maga is filozofálni kényszerül és végeredményben, úgy hisszük, saját következtetései sem esnek nagyon messze a mieinktől. Ha mindez bekövetkezik, célunkat elértük: egységes, rendszeres és eleven filozófiai művészet-szemléletet és -elmélkedést sikerült ébresztenünk.

Befejezésül nagy hálával emlékezünk meg Négyesy László egyetemi tanár úrnak munkánkkal való alapos és megértő foglalkozásáról és a tőle nyert értékes irányításokról, és köszönetet mondunk Mitrovics Gyula egyetemi tanár úrnak, aki a művet gondosan megbírált, és a Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai Bizottságának, amely a könyvet kiadta.

Budapesten, 1930. június havában.